

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

COMUNICACIÓN Y CULTURA

Escena de música oscura de la Ciudad De México y radio pública: trazos del pasado y actualidad

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA
MARÍA DEL ÁNGEL MONTERROSA FUENTES

Directora de Tesis:
Dra. Eugenia Allier Montaño
Instituto de Investigaciones Sociales

Ciudad Universitaria, Cd. Mx, enero de 2019.

ÍNDICE

Introducción 5

Capítulo 1. Aproximaciones teóricas en torno a la escena oscura
1.1 La importancia de los estudios culturales para la comprensión de la realidad social 13
1.2 ¿Qué es una escena cultural? 19
1.3 Industria cultural: la transposición del arte a la esfera del consumo 31
1.4 La industria cultural global-digital o industria cultural 2.0 43
1.5 Hacia una caracterización de la escena de música oscura de la Ciudad de México 54

Capítulo 2. Estudios sobre la escena oscura
2.1 El estado del arte sobre la escena oscura 58
2.2 El estudio de la escena oscura como cultura juvenil 59
2.3 La música oscura como signo de identidad y el cuerpo como territorio 62
2.4 La escena oscura ¿una construcción ideológica? 65
2.5 La escena oscura como contracultura 70
2.6 De cultura juvenil a la comunidad de estilo 75
2.7 El estudio de la escena oscura en el contexto internacional 84

Capítulo 3. Aproximación histórica al origen de la escena de música oscura desde sus actores
3.1 Del status a la clandestinidad: el rock mexicano de 1955 a 1975 90
3.2 La llegada del punk a México o el hiato entre el rock clandestino y el rock en español 98
3.3 Los años 80: rock mainstream y rock subterráneo 108
3.4 Primeras agrupaciones de la escena de música oscura mexicana 115
3.5 La negra explosión de los años 90: el boom de la escena a dos tiempos 125
3.6 La escena oscura en el cambio de siglo 140

Capítulo 4. La percepción de algunos de los actores implicados en la escena de música oscura mexicana en la actualidad
4.1 Crecimiento de la escena de música oscura 157
4.2 Profesionalización de la práctica musical 162
4.3 Condiciones de la producción musical de la escena oscura local 165
4.4 La escena de música oscura en los medios de comunicación 171
4.5 Estrategias de visibilización y vigencia de la escena 175
4.6 Del hazlo tú mismo al hagámoslo juntos: construcción de redes de trabajo y colectivos 178
4.7 Retos y perspectivas a futuro de la escena de música oscura 180

Conclusiones 196

Fuentes de consulta
Fuentes primarias 204
Fuentes secundarias 213

Anexos

Anexo 1. Guion de entrevista 221
Anexo 2. Listado histórico de algunas agrupaciones importantes de la escena de música oscura de la Ciudad de México 222
Anexo 3. Memoria gráfica de la escena oscura (eventos y conciertos) 252
Anexo 4. Acoplados de agrupaciones de música oscura mexicana 264
Anexo 5. Mesas Oscuras en el Museo Universitario del Chopo (2014) 250
Anexo 6. Producción cultural de la escena oscura de la Ciudad de México 251
Anexo 7. Bandas de la escena de música oscura de la Ciudad de México 271
Anexo 8. Discografía selecta 272

Introducción

"Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. *Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber"*
(Jacques Attali, 1977).

El objeto de estudio del presente trabajo de investigación es la escena de música oscura de la Ciudad de México, la cual puede entenderse en un primer momento como el conjunto de agrupaciones musicales que han surgido a partir de la década de los años 80 del siglo XX y que conforman una expresión artística que hace eco del rock oscuro surgido en ese mismo periodo en algunos países europeos como Inglaterra y Alemania, principalmente, y también en otras latitudes, como en Estados Unidos, y su posterior expansión hacia otros países del mundo.

Este estilo musical se nutre de diversos géneros y subgéneros y da origen a lo que se ha denominado como subcultura o contracultura *oscura, dark* o *gótica*, que a su vez retoma algunos elementos estéticos del arte gótico del siglo XII, de la narrativa gótica y del romanticismo, surgido a finales del siglo XVIII y principios del XIX, actualizándolo en una interrelación de diversas estéticas y formas de valoración que inciden en el gusto de las sociedades posmodernas.

Abordo a esta escena musical desde una perspectiva comunicativa en relación con la configuración histórica de la industria cultural y de los distintos medios que con el paso de poco más de un siglo han intervenido en la progresiva conformación de la misma. El acento puesto en la radio, podría ser una derivación lógica cuando se habla sobre estilos musicales que, aparentemente, no encajan en los esquemas diseñados por la industria para su consumo masivo y que sin embargo, perviven justamente porque la dialéctica de las expresiones artísticas —posteriormente caracterizadas como productos culturales— se ha transformado con el devenir tecnológico.

Parte de la justificación de este trabajo de investigación se encuentra en razón de la inexistencia de un tratamiento sobre el tema a partir de la mirada que aquí se presenta.

El tema ha sido abordado desde perspectivas disciplinarias como la sociología y la antropología, principalmente, las cuales se han aproximado a las culturas juveniles a partir del intento de explicar y entender sus formas de agrupación, sus rituales, su estética corporal, dejando la parte musical como un apéndice más que conforma el imaginario de estas culturas, —en este caso específico, de los dark, góticos u oscuros —, cuando en realidad, y lo siguiente es una aseveración propia, lo que da origen a la conformación de estas culturas alternativas es la música, o por lo menos así sucede particularmente en este caso.

Si bien la cultura *dark* u oscura se ha actualizado dado el interés de las nuevas generaciones respecto a los distintos estilos musicales que la nutren e incluso, a partir de la revalorización de aquellas agrupaciones que en décadas anteriores dejaron huella en virtud de su peculiar estilo y/o sus contribuciones a la historia del rock, no podemos asegurar que se conforme exclusivamente por personas que cumplen con el rango etario para denominarlas como cultura juvenil, como es el caso de la mayoría de los estudios revisados. Basta recordar que en 1979 se publicó *Bela Lugosi's Dead,* el primer sencillo de la agrupación inglesa Bauhaus, considerada la precursora del género musical que da pie a este documento. En este tenor, se da cuenta de que han pasado casi cuarenta años desde entonces, por lo que la cultura dark no puede ser caracterizada estrictamente como una cultura juvenil: ya es veterana. Desde una perspectiva sociodemográfica, su permanencia en el tiempo la despoja del carácter estrictamente *juvenil*, y no obstante, la dimensión simbólica de lo *juvenil* se pone de relieve.

La música, como obra de arte y también como producto cultural, es signo de la época en la que surge, representa los valores y las ideas de la generación que la crea, la produce y la reproduce en un contexto social, político, económico y tecnológico específico y el estudio de las escenas musicales puede dar cuenta de ello.

Dicho lo anterior y de acuerdo con mis hallazgos, no hay un trabajo académico —al menos en México—que se aproxime al objeto de estudio a partir de la comunicación, por lo que en mi condición de comunicóloga y seguidora de este estilo musical,

considero importante estudiar la presencia de dicha escena dentro de la radio mexicana. Dicho sea de paso, por lo menos en México, tampoco existe un trabajo específico sobre la relación de las diversas escenas musicales existentes con los distintos medios de comunicación, ya sean los pertenecientes a la industria cultural clásica (prensa, radio y televisión), como tampoco en relación a las nuevas tecnologías derivadas del surgimiento de la Internet —el medio masivo por excelencia de la era global—, y que da pie a la *industria cultural 2.0*, la cual se dilucida en las páginas subsecuentes.

La escena mexicana de música oscura ha tenido presencia tanto en espacios de la radio privada o concesionada, como en la pública, que es donde actualmente prevalece. Como industria cultural, la radio ha contribuido a difundir los diversos géneros musicales que nutren a la escena de música oscura, sin embargo, la relación de ésta con la radio se ha transformado de manera significativa debido a la presencia de los nuevos medios de comunicación, los cuales derivan de las nuevas tecnologías, así se ha convertido prácticamente en una relación simbiótica, en donde ambas interactúan simultáneamente y se nutren del mismo modo.

El objetivo general de esta investigación consistió en documentar el surgimiento y crecimiento de la escena de música oscura de la Ciudad de México hasta su estado en 2018, poniendo especial énfasis en su relación con la radio. Entre los objetivos particulares se enfocaron, por un lado, identificar y registrar las distintas agrupaciones que configuran dicha escena musical, así como conocer cuáles son los espacios radiofónicos que han dado cabida a dicha escena.

La investigación parte de un rastreo de los diferentes estudios que se han hecho sobre el tema, a fin de contar con un marco de referencia que permitió analizar las distintas posturas respecto al tema y en consecuencia, proponer y construir una caracterización de la escena oscura, mirándola no como un fenómeno propio de las culturas juveniles, sino como una *escena cultural*, esto quiere decir, este trabajo pone en el centro la producción cultural de la escena oscura, específicamente su producción musical y su articulación con la radio en tanto industria cultural.

El supuesto que guió este trabajo establece que la escena de música oscura como producto cultural, es una expresión artística que ha sido banalizada y fetichizada, a fin de convertirla en una mercancía, despojándola de su carácter contracultural, sin embargo, las condiciones de la lógica del mercado no han condicionado o limitado su (re)producción, puesto que los actores que la conforman, encuentran modos alternativos para hacerse visibles, por lo menos en el caso de la producción gestada en la Ciudad de México.

La metodología utilizada fue cualitativa, se buscó representatividad discursiva y generacional. De este modo, se realizaron nueve entrevistas semiestructuradas, siete de ellas a músicos pertenecientes a la escena de música oscura y las dos restantes a locutores que cuentan con espacios dentro de la radio pública (Radio UNAM). Aquí vale mencionar que se buscó contacto con otros dos locutores que se encuentran activos dentro de la radio pública (uno en Radio UNAM y otra más en el Instituto Mexicano de la Radio), puesto que actualmente, en la radio concesionada no se destina espacio a la música oscura mexicana, sin embargo, no se logró concretar entrevista alguna, puesto que los informantes hicieron caso omiso de las invitaciones que se les extendió por diversos medios y en repetidas ocasiones.

A pesar de ello, el criterio de selección de los entrevistados no se vio afectado, toda vez que obedeció principalmente a su representatividad generacional, con la finalidad de conocer desde su perspectiva cómo se desarrolló la conformación de la escena, cómo ha sido su experiencia dentro de ella y cuáles consideran que son las condiciones para que ésta continúe vigente.

Por otro lado, también utilicé algunas entrevistas rastreadas en internet, que pueden dar cuenta de cómo se configuró dicha escena, bitácoras personales (blogs) publicadas en la web, además de algunas cápsulas radiofónicas (memorias sonoras de Experimento Radio, programa actualmente transmitido por Radio UNAM y que se encuentran

disponibles en la red), las cuales narran algunos acontecimientos importantes que marcaron la pauta para la consolidación de la misma.
El trabajo se compone de cuatro apartados. El primero de ellos parte de las aproximaciones teóricas que dan sentido a la investigación que presento, y toma como punto de partida la importancia de los estudios culturales para la comprensión de la realidad social, mismos que cobraron relevancia en el contexto de la posguerra correspondiente a la segunda mitad del siglo pasado, pues se observó la irrupción de nuevas formaciones culturales que representaban una discrepancia significativamente distinta respecto a las culturales tradicionales en virtud de las transformaciones suscitadas en el ámbito político, social y cultural de ese tiempo.

Dentro de este primer capítulo se aborda una caracterización del concepto de escena cultural como una formación seminal que precede a la industria cultural, y ésta última como la progresiva conformación de un sector económico cuya columna vertebral se constituyó por medio de una selección estratégica de los productos culturales ofertados en el mercado y cuyo funcionamiento se ha visto sustancialmente transformado a raíz del vector tecnológico, como una potencia que intervino en los procesos de producción, distribución y consumo de esos productos culturales, un fenómeno que puede observarse a la fecha.

De este recorrido histórico relacionado con la transformación de la industria, se aterriza nuevamente al objeto de estudio, con la finalidad de ubicarlo y caracterizarlo en el contexto mexicano. Este abordaje sirvió como un puente para adentrar al lector en las investigaciones realizadas en torno a la escena oscura, también referida bajo diversas denominaciones como *cultura, subcultura, contracultura* dark, gótica u oscura, lo que constituye propiamente el estado del arte generado respecto al tema.

En este tenor, el segundo capítulo da cuenta de los distintos estudios que se han realizado sobre la *cultura dark* a fin de poder identificar perspectivas teóricas y disciplinarias desde las cuales se ha abordado el objeto de estudio, de tal suerte que este acercamiento sirvió para poder fundamentar el abordaje propuesto.´

La tercera parte tuvo como objetivo proponer una aproximación histórica respecto al surgimiento y crecimiento de la escena de música oscura e identificar cómo ha sido su relación con la radio en México. Para la elaboración de este apartado se echó mano de diversos recursos: fuentes primarias tales como las entrevistas realizadas a los informantes (músicos y locutores), páginas web y blogs, entrevistas difundidas en plataformas de video como YouTube, podcast, así como fuentes secundarias como bibliografía, ponencias y testimonios recabados por medio de diversos libros.

Finalmente, el cuarto capítulo se concentra en el trabajo de campo realizado para conocer la experiencia y la perspectiva que los actores actualmente implicados en la escena tienen sobre la misma, en relación con aspectos vinculados con la práctica musical, las condiciones de la producción musical de la escena local, su presencia en los medios de comunicación, así como las estrategias de visibilización que los actores identificaron como pertinentes para la vigencia de la escena, la construcción de redes de trabajo y colectivos. Posteriormente, conocer cuáles son los retos que esta escena tiene para poder consolidarse como una escena musical en un contexto translocal intervenido por la tecnología y la web 2.0.

Ya casi para concluir, no omito mencionar el agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca otorgada durante la realización de mis estudios de maestría en mi amada Universidad Nacional Autónoma de México y que hizo posible que esta investigación viera la luz entre la oscuridad que cobija las líneas que la nutren y le dan forma.

De igual manera, el agradecimiento se extiende para los profesores que me retroalimentaron y me dieron pistas para llevar a cabo este trabajo, va mi eterno reconocimiento y sincera gratitud a la Dra. Eugenia Allier Montaño, por su guía y su apoyo incondicional; a la Dra. Evelyn Castro, quien en cada sesión del seminario de graduación mostró interés y solidaridad para que lograra la meta trazada; a la Dra. Diana Silva Londoño, por abrir mi perspectiva sobre la investigación cualitativa y sus

inmensas y maravillosas posibilidades; al Dr. Felipe López Veneroni, por sus lúcidos comentarios sobre el trabajo que presento; al Dr. William Straw, precursor del concepto de escena cultural y a quien tuve la oportunidad de conocer personalmente en mayo de 2015 durante un bello curso que ofreció en la H. Unidad de Posgrado de la UNAM titulado *La noche en el cine, la literatura y la cultura visual*. Vale decir que a pesar de que el curso estaba enfocado hacia otros temas, hizo un espacio para dilucidar brevemente sobre las escenas musicales a favor de la realización de mi trabajo.

El agradecimiento va también para colegas de otros espacios y latitudes, quienes han escrito sobre la música y cuyas publicaciones fueron de gran utilidad para mí: Fernando O. Paíno, historiador español, quien fue el primero en abordar la historia del rock gótico en lengua hispana y quien desde Madrid me hizo llegar su hermoso libro titulado *La Década Oscura Una aproximación a la subcultura gothic rock.*

Al periodista Benjamín Anaya, quien de manera personal me brindó los ejemplares de sus libros *Rebel Soundtrack: Zapatista Music* y *Neozapatismo y rock mexicano*, además de la exquisita conversación, un 10 de abril de 2016, día de ¡Zapata Vive! De igual forma, a Daniel de la Fuente, mejor conocido como Daniel Drack, controversial personaje de la escena oscura mexicana, quien asimismo, me proporcionó su publicación *Escena gótica mexicana: tres décadas de historia 1982-2012*, valioso documento que registra la propia experiencia de Daniel a través del lente de su cámara y también de sus letras.

A Alex Eisenring, por las conversaciones aleatorias en cada encuentro fortuito que hemos tenido, como siempre, en torno a la música; a José Hernández Riwes Cruz, por compartir su amplio conocimiento y de igual forma, su experiencia como músico de la escena oscura mexicana. A Odeen Rocha, amigo y colega universitario, con quien comparto la pasión por los temas relacionados con la música y la contracultura; a Arturo Alveláis, mejor conocido en la escena como “El Flako” y en el mundo virtual como FKR2, quien tuvo la generosidad de darme acceso a una parte de su extensísimo

acervo gráfico sobre la escena: afortunadamente, una pequeña parte de éste aparece en los anexos de esta investigación.

Agradezco también a los músicos y locutores entrevistados, por compartirme su valioso tiempo y por mostrar entera disposición desde el primer contacto, sin orden de prioridad: Daniel Lima (*Linda Cochinada, El Mismo Efecto, Luna Mysti*); Gustavo Pérez “El Castor” (*El Clan*); Ricardo Malváez (*Las Vírgenes que Nunca Fueron Santas*); Marco Lacroix (*Escarabajo Blanco*, *Maldoror*, *Luna Mysti*). Nuevamente, a José Hernández Riwes (*Hueco*); a los integrantes de .*Stendal*: César y David Cazales, Benjamín Sánchez “Smithe”, Abdón Constantino y a Jonathan Sáenz, por hacer un espacio en la agenda, previo a sus presentaciones en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México y en el reconocido foro Caradura. A los integrantes de *Modi Key*: Casper, Alan y Jonathan Gil.

De igual forma agradezco a Zanoni Blanco y a Verónica López “Zeltzin Miquiztli”, locutores de *Carpe Noctem*, único programa que presta atención a lo que ocurre en la escena local de la Ciudad de México y que se transmite todas las noches de jueves por la frecuencia modulada del 96.1 de Radio UNAM: este año cumplen 13 años de transmisiones.

Finalmente, dedico eternamente este trabajo a María Elena y a Ángel, por su infinito e incondicional apoyo y amor. La gratitud es una palabra muy pequeña, a veces no alcanza.

Ciudad de México, 27 de octubre de 2017.

Capítulo 1. Aproximaciones teóricas en torno a la escena oscura

El presente apartado tiene como finalidad proporcionar un marco de referencia desde una perspectiva teórica que permita abrir la discusión en relación con el tema de investigación a desarrollar y que, a su vez funcione como un camino que permita trazar la ruta hacia el objeto de estudio: la escena de música oscura en el contexto de la Ciudad de México, surgida durante la penúltima década del siglo pasado.

Las agrupaciones musicales de un estilo particular, conformaron, al paso del tiempo, una escena cultural,[1] misma que puede enmarcarse dentro de la corriente denominada como estudios culturales, toda vez que se define a sí misma —y como se verá más adelante— como un conjunto de expresiones y de prácticas que derivan directamente del quehacer cultural de un sector de la sociedad, que en su momento generó expresiones musicales vanguardistas, que influidas por estilos musicales provenientes de Inglaterra y de Estados Unidos, comenzaron a tener eco en la ciudad, en virtud de su propagación por medio de fiestas en clubes nocturnos y en espacios privados, así como una trepidante, pero pequeña, producción musical que, intervenida por la industria de los medios masivos y el consumo, se colocó en el gusto popular. No obstante, al margen se quedaron un puñado de agrupaciones que con el tiempo se multiplicaron y generaron sus propias dinámicas de producción, y a pesar de su intermitencia, devinieron en una escena cultural

1.1 La importancia de los estudios culturales para la comprensión de la realidad social

Los estudios sobre la música y su relación con la juventud han sido prolíficos respecto a su producción en países europeos, sobre todo en Inglaterra, lo que muy probablemente no haya sido una casualidad si tomamos como antecedente el

[1] También referida por Tania Arce (2008) como *comunidad de estilo*, propuesta que años más tarde reforzó Martínez Chiprés al caracterizar a la escena oscura como "varias comunidades de estilo entre las que destacan el dark, el punk, el gótico, el gothic lolita, el steampunk y el skinhead (…)" (2014, p. 145). El segundo apartado aborda las distintas perspectivas disciplinarias que han abordado de alguna manera, el estudio de lo que en esta investigación se denomina como escena de música oscura o escena cultural.

surgimiento del *Center for Contemporary Cultural Studies* de la Escuela de Birmingham, fundado en 1964 por el sociólogo Richard Hoggart.

Restrepo (2014), asegura que en aquella década no existía todavía una disciplina que asumiese con seriedad el estudio de las formas y producciones contemporáneas, ni menos aún, que tratara de comprender las estrechas relaciones entre lo cultural y lo político, por lo que el énfasis en este vínculo es lo que da origen a la tradición académica de los estudios culturales.

En contraposición, el sociólogo Stuart Hall, aseguró que los estudios culturales eran, y han sido desde entonces, una adaptación a su propio entorno, han sido una práctica coyuntural y su desarrollo parte de una matriz diferente de otros estudios interdisciplinarios y de disciplinas relativas a las humanidades y a las ciencias sociales, por lo que, en sus propias palabras:

> (…) no se debe concluir que Birmingham lo hizo de la manera correcta ni que había algo así como una posición única en Birmingham; más aún, no existe tal 'Escuela de Birmingham' (…) los estudios culturales siempre estuvieron en relación crítica con paradigmas muy teóricos, de los cuales emergieron y con los estudios concretos y prácticas que procuraban transformarse. En ese sentido, los estudios culturales no son una cosa uniforme; nunca han sido una única cosa (Hall, 2014: 37).

El surgimiento de los estudios culturales se debe, en parte, a una profunda crisis de las humanidades y de las ciencias sociales, en el contexto inglés de la posguerra. De acuerdo con Hall, el debate de esta nueva corriente de pensamiento comenzó realmente con la discusión de la naturaleza del cambio social y cultural suscitado en dicho entorno. De esta manera, los estudios culturales:

> Constituyen una tentativa de dar cuenta de la manifiesta ruptura de la cultura tradicional, especialmente las culturas tradicionales de clase; se sitúan en el registro del impacto de las nuevas formas de opulencia y la sociedad de consumo en la muy jerárquica y piramidal estructura de la sociedad británica. Al tratar de comprender la fluidez y el impacto de los medios de comunicación y de la emergencia de la sociedad de masas que socavan esta vieja sociedad de clases europea, registraron el impacto cultural de la demorada entrada del Reino Unido en el mundo moderno (Hall, 2014: 38).

Así pues, los cambios políticos y económicos devinieron en cambios sociales y por lo tanto, culturales. Las preguntas que comenzaron a plantearse en el *Center for*

Contemporary Cultural Studies giraron en torno a las transformaciones culturales de su época y tres obras seminales dan cuenta de ello. Por un lado, *La cultura obrera en la sociedad de masas (The Uses of Literacy),* investigación realizada en 1957 por Richard Hoggart; *Cultura y Sociedad*, de Raymond Williams, publicado originalmente en 1958; y *La formación de la clase obrera en Inglaterra,* de E.P. Thompson, editado en 1963.

De acuerdo con Hall, estas investigaciones fijaron su análisis en *la cultura como una dimensión* que permite las transformaciones históricas pasadas y presentes, que de ésta se derivan los grandes cambios históricos.

> Las transformaciones en la industria, la democracia y la clase, y frente a los cuales los cambios artísticos resultan respuestas íntimamente relacionadas (…) Así pues, el arte se apartaba de su posición de privilegio y se redefinía como "una forma social de un proceso social general: el de conferir y retirar significados y del lento desarrollo de significados 'comunes', una cultura común (Hall, 2014: 53-54).

Siguiendo a Hall, los trabajos previamente referidos dieron cuenta de las nuevas formas culturales contemporáneas que hasta ese momento habían emergido y que ponían de manifiesto la compleja relación entre cuestiones políticas y culturales, misma que en ese entonces no constituía un objeto de estudio lo suficientemente serio dentro del mundo académico. En este sentido, era necesario poner en marcha un proyecto interdisciplinario que trabajara desde la sociología y la antropología, principalmente, para construir lo que se denominó como *estudios culturales* o teoría de la cultura.

> La vocación de los estudios culturales ha sido la de permitir a las personas entender lo que está sucediendo, y especialmente, proporcionar maneras de pensamiento, estrategias de sobrevivencia y recursos para la resistencia a todos los que son ahora excluidos, en términos económicos, políticos y culturales, de algo que podría llamarse acceso a la cultura nacional de la comunidad nacional; en este sentido, los estudios culturales tienen hoy una profunda vocación histórica, como la tuvieron en la década de los sesenta y setenta (Hall, 2014: 48).

Los estudios culturales hicieron énfasis en dos aspectos, pues por un lado, retomaron y reelaboraron el concepto de *cultura* a partir del ámbito de las *ideas*, pero también hace referencia a la cultura como *prácticas sociales*. Desde Williams (1958), la teoría de la cultura se define como "el estudio de las relaciones entre elementos en una forma total de vida". En este sentido, la cultura no es una práctica, ni tampoco es la suma descriptiva de las *costumbres* de las sociedades, sino que la cultura está imbricada con

todas las prácticas sociales y es la suma de sus interrelaciones, es pues, una práctica holística.

Es interesante observar que Williams sostiene que el sentido moderno del concepto de cultura surge en la época de la Revolución Industrial, pues desarrolla su propuesta a partir del análisis de la literatura producida en el periodo pre y post revolucionario, que aunque tuvo un efecto a nivel mundial, su origen se sitúa en Inglaterra a mediados del siglo XVIII y es en ese contexto en el que elabora su trabajo.

Subraya que tanto las novedades sociales y culturales de la época fueron producto de una transición histórica en donde se experimentaron cambios radicales y profundos en la configuración social. Es a partir de cinco puntos clave sobre los cuales Williams detona su estudio: *industria, democracia, clase, arte* y *cultura*; el estudio casi biográfico de cada una de estas palabras sirve de preámbulo para elaborar una teoría de la cultura. De las palabras anteriores, me interesa resaltar industria, arte y cultura.

Williams concibe a la Industria como “una cosa en sí misma, una institución, un cuerpo de actividades, en vez de ser un mero atributo humano” (p. 13), tal como se infería el sentido primario de esta palabra, mucho más vinculado con otras como “*aptitud, asiduidad, perseverancia, diligencia*”, es decir, que de un sustantivo que refería a un atributo *humano* y *singular*, se transformó en un sustantivo *humano* y *colectivo*, ligado con las instituciones manufactureras y productivas de las nuevas actividades de una población cuyos procesos de trabajo se vieron afectados significativa y sensiblemente por la aparición de la máquina.

Al respecto, concluye que si bien al principio se experimentó un rechazo hacia ésta, le sucedió una etapa de resentimiento, pero finalmente, logró aceptarse, asimilarse, y el énfasis se colocó propiamente en las relaciones sociales que se modificaron de forma sustancial a raíz de una paulatina consolidación del sistema productivo industrial que a la fecha prevalece.

De estas nuevas relaciones de producción, el autor resalta la concepción de las personas como *masas*, y que dicha concepción deriva en la elaboración de una fórmula que ayuda a interpretar a las personas como un cuerpo homogéneo, por lo que la

intención del mensaje en el proceso de transmisión que fecundó prácticamente un siglo después en los medios masivos de comunicación, resulta clave al momento de querer entender los procesos de culturización que permearon profundamente en las sociedades posmodernas.

Por lo que respecta a la palabra *arte*, Williams argumenta que si bien antes de la sociedad industrial, el arte se relacionaba con ciertas destrezas humanas, la transformación suscitada por la Revolución Industrial trajo consigo la institucionalización del *arte,* por lo que entonces ahora *Arte*, refería a "un grupo particular de destrezas, las artes imaginativas o creativas" *selectas*, apartadas del arte antiguo, mucho más ligado a la idea de artesanía.

El *Arte*, al institucionalizarse, simbolizó una *clase* especial, por lo que para 1840, el artista era considerado un "tipo especial de persona", lo mismo que la palabra *artístico*. Se comenzaba a configurar un nuevo lenguaje en donde se incorporaron nuevos sustantivos: *estética* y *esteta*, los cuales se utilizaban para aplicar un juicio de arte sobre alguna obra.

Es en este periodo cuando, de acuerdo con el autor, comenzó a distinguirse a la literatura, la música, la pintura, la escultura y el teatro como un tipo de arte que requería un conjunto de destrezas específicas para poder desarrollarlo en sentido estricto y apunta lo siguiente: "estos cambios, que coinciden en el tiempo con las otras modificaciones analizadas, conforman el registro de una notable mudanza en las ideas de la naturaleza y la finalidad del arte y de sus relaciones con otras actividades humanas y la sociedad en su conjunto" (2001, p. 15).

Por lo que hace a la palabra *cultura*, Williams señala que su sentido cambia de manera similar durante el mismo periodo, es decir, a mitad del siglo XIX. Previo a la Revolución Industrial, la cultura era un término utilizado para referir "el cuidado del crecimiento natural", para después transformarse en una cosa en sí misma. Al respecto destaca cuatro momentos: la cultura como "estado general hábito de la mente"; luego, la cultura como "el estado general del desarrollo intelectual, en el conjunto de una

sociedad". En tercer lugar, la cultura como "un cuerpo general de las artes"; y finalmente, la cultura como "todo un modo de vida material, intelectual y espiritual".

En este sentido, el desarrollo de la cultura está ligada directamente con los cambios históricos que se representan en tres de las cinco palabras al inicio enunciadas: la industria, la democracia y la clase, y que dichos cambios históricos se manifiestan estrechamente en las modificaciones sufridas por el arte.

Por lo anterior, la cultura, desde la perspectiva de Williams, deriva en las relaciones establecidas entre la industria, la democracia, la clase y el arte. En este sentido, la cultura como un ente vivo, se transforma constantemente y ésta se advierte desde luego, en las relaciones humanas y sus formas de producción y reproducción para adaptarse a un entorno variable en virtud del factor tecnológico. Desde este punto de vista, el análisis de la cultura debe apuntar al descubrimiento de la complejidad organizativa de estas relaciones que entrañan patrones y prácticas, vivida y experimentada por los individuos.

Hall conceptualiza como "praxis sensorial humana" la actividad a través de la cual hombres y mujeres hacen la historia sobre la base de sus condiciones y relaciones de existencia, así como los significados y valores que emergen entre sí.

> Se trata en última instancia, de dónde y cómo la gente experimenta sus condiciones de vida, las define y responde a ellas, lo cual para Thompson define por qué cada modo de producción es también una cultura y por qué toda la lucha de clases es también una lucha entre modalidades culturales: y esto es, para Williams, lo que un análisis cultural debería en última instancia ofrecer (Hall, 2014: 60).

Los estudios culturales se valen también del paradigma de las *prácticas significantes*, el cual retoman a partir de lo elaborado por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, quien conceptualizó a la cultura como el conjunto de categorías y marcos de pensamiento y de lenguaje a través de los cuales las sociedades clasifican sus condiciones de existencia, cómo se producen y transforman estos esquemas referenciales, a partir del modo en que opera el lenguaje como el principal medio de la cultura. Así pues, la producción de sentido es la médula de las prácticas significantes.

En tanto que el culturalismo se enfocó en conocer la experiencia de lo vivido, el estructuralismo de Lévi-Strauss insistió en que la experiencia no era suficiente para conocer algo, en tanto que ésta se encuentra atravesada por las propias condiciones *en* y *a través* de las categorías, las clasificaciones y los marcos de referencia de la cultura.

Respecto a esta dicotomía, Hall observa que la síntesis entre culturalismo y estructuralismo no es un asunto sencillo, sin embargo, "puede resultar de utilidad decir a estas alturas que ni el culturalismo ni el estructuralismo, en su forma presente, son adecuados para la tarea de construir el estudio de la cultura como terreno conceptualmente clarificado o teóricamente informado. No obstante, algo fundamental emerge de una gruesa comparación de sus respectivas fuerzas y limitaciones" (2014, p.64).[2]

En relación con esto, el mismo Hall apunta algunas de las fortalezas que el culturalismo posee, las cuales identifica a partir de las debilidades del propio estructuralismo. Una de estas ventajas, señala, es la de insistir "en el momento afirmativo del desarrollo de la lucha y la organización conscientes como elemento necesario en el análisis de la historia, la ideología y la consciencia: esto en contra de su persistente minimización en el paradigma estructuralista" (2014, p. 67).

Nos dice Hall que es a partir del trabajo teórico de Gramsci de donde el culturalismo retoma estas categorías "inconscientes" y dadas del "sentido común" las cuales tienen íntima relación con la formación de ideologías más activas y orgánicas lo que permite intervenir en el terreno del sentido común y las tradiciones populares: es decir, se trata de restaurar el carácter dialéctico del carácter inconsciente de la cultura para generar organización consciente.

Dicho lo anterior, podemos dar paso al concepto de *escena cultural*, y concebirla en primera instancia y a partir de las ideas previamente expuestas, como una formación activa y orgánica que atraviesa el terreno dialéctico de la cultura, que puede situarse en

---

[2] Al respecto me permito comentar que la definición de cualquier concepto nunca será un asunto sencillo, puesto que esta tarea siempre obedece a los marcos referenciales e incluso, ontológicos de los mismos investigadores, sin descartar, por supuesto, las variables sociales y culturales del momento en el cual se desarrolle el trabajo en cuestión.

lo popular, pero que también puede permanecer al margen de lo masivo desde su organización consciente y específica.

1.2 ***¿Qué es una escena cultural?***

Contracultura, subcultura, culturas juveniles, tribus urbanas, culturas alternativas, entre otros términos se han utilizado para describir, explicar y comprender las distintas manifestaciones juveniles que han surgido al paso de los años desde mediados del siglo XIX, como un fenómeno antropológico, sociológico y también, comunicológico.

Es importante ofrecer un marco de referencia para señalar que, al menos en el contexto mexicano, el estudio de dichas manifestaciones juveniles surgió en un primer momento, a partir del estudio del término *bandas*.

Parte del trabajo desarrollado por el sociólogo Héctor Castillo Berthier desde finales de la década de los 80 del siglo XX, se ha centrado en identificar cuáles son las características principales que describen a la juventud y la condición juvenil a lo largo de la historia. En esta búsqueda, el autor ha llegado a la conclusión de que los jóvenes son "actores importantes del desarrollo social y humano en el mundo actual", y que por lo tanto, las particularidades que deben resaltarse sobre ellos, son precisamente aquellas que surgen de las propuestas y proyectos colectivos que generan (2009, p. 357).

El trabajo de investigación de este autor parte de observar las implicaciones estructurales, las dimensiones materiales y sociales en las cuales la juventud popular tiene lugar. De esta manera, el autor utiliza el término *bandas* para para referirse a los "jóvenes de sectores populares que durante la década de los ochenta y parte del principio de los 90 se autonombraron como tales a fin de buscar una forma propia de identidad" (2002, p. 2).

Para Castillo Berthier, el concepto de juventud posee un carácter polisémico, toda vez que se trata de un concepto que se construye histórica y socialmente, por lo que la noción de "ser joven" se convierte en una variable que depende de la época y del espacio en la que ésta se desarrolla. De esta manera, la banda se convierte en una forma de asociación voluntaria, colectiva y territorial en la que los jóvenes de las clases populares de la ciudad de México encuentran protección y apoyo para enfrentar las distintas condiciones críticas de su vida cotidiana. Además, la banda como una forma de socialización, les permite el ocio, la recreación y el entretenimiento. Al respecto, el autor describe lo siguiente:

> La banda es un espacio de contención social, fortalece individualmente al joven que enfrenta un cotidiano y una sociedad complejos y difíciles, con muy pocos recursos económicos, sociales, o hasta morales. La banda implica el no estar solo, sentimiento que constituye una dificultad propia en los adolescentes. Ser miembro de una banda no impone obligaciones ni compromisos formales para su pertenencia; pero la banda sí impone conocer y compartir códigos de conducta muchas veces muy costosos para sus miembros (2002, p. 8).

Si bien el autor identifica el surgimiento de estas asociaciones "bandas", a fines del decenio del setenta y principios de los ochenta, caracterizándolos principalmente por sus fuertes vínculos comunitarios y su arraigo territorial, aspectos de los cuales derivan algunas cuestiones interesantes como las formas de liderazgo y la construcción identitaria de os jóvenes e función de su sentido de pertenencia, Castillo Berthier da luz sobre estas primeras manifestaciones en la Ciudad de México y sus antagonismos, y ejemplifica como por ejemplo la rivalidad existente entre Los Panchitos (Observatorio), los BUK (Bandas Unidas Kiss, pertenecientes a la zona de Tacubaya), "Los Mierdas"(provenientes de Ciudad Nezahualcoyotl) y los Punk Not Dead (Colonia San Felipe de Jesús), por mencionar a los que tuvieron en su momento, mayor impacto mediático en virtud de los constante enfrentamientos que protagonizaban y que los noticiarios aprovechaban para elaborar estereotipos y difundir entre la población temor sobre el comportamiento de dichas *bandas*.

Asimismo, es importante mencionar que a partir de este momento el autor hace una diferenciación interesante al separar a los pandilleros, cuyos comportamientos estaban vinculados más bien a la delincuencia, de los *chavos banda*, a quienes distingue más bien por seguir una tendencia de moda y repetir patrones de comportamiento común.

Es por lo anteriormente descrito, que de acuerdo con este autor, es a partir de 1984 cuando comenzó a observarse "una progresiva organización de grupos juveniles que tratan afanosamente de adquirir alguna forma de identidad visible (el pelo, el vestido, los tatuajes, los aretes, etc.). Desde este punto de vista, se puede decir que es propiamente la búsqueda y consolidación de una imagen, el cultivo de la apariencia mediante la apropiación y uso de diversos signos compartidos, la creación de lo que Hebdige (2004) describe como "estilo", lo que da pauta para el surgimiento de diversos grupos juveniles que Castillo Berthier, identifica como tribus urbanas", concepto que retoma de Maffesoli (2000).

Posteriormente a esta aproximación, en *"Jóvenes: de bandas a colectivos"* (2009), el autor enfatiza sobre el concepto de *colectivos juveniles* o *colectivos culturales*, a los que describe como organizaciones, nuevas formas de agrupación juvenil que mediante sus actividades y prácticas culturales pretenden reinventar el mundo y construyen formas juveniles de participación ciudadana (2009, p. 23).

En este sentido es relevante la propuesta de Urteaga (2000) quien considera tres formas de organización juvenil: la banda, la música y la religiosidad. Desde luego que para los objetivos de la presente investigación, la segunda categoría es la que resulta de interés, puesto que la autora concibe a la música como una forma de producción y de consumo juvenil que detona formas de organización.

Castillo Berthier afirma que para el siglo XXI, las nuevas formas de agrupación juvenil se multiplicaron, lo que dio pauta al surgimiento de colectivos, cuya actividad gira en torno a diversas temáticas o manifestaciones culturales y que a partir de estos elementos, comenzaron a construir una nueva forma de participación ciudadana que en años anteriores no estaba presente y que ésta puede llevarse a cabo en cuatro tipos de espacios: los espacios oficiales de la cultura, la gran industria privada del entretenimiento, la escena subterránea y los espacios alternos, siendo estos últimos en donde los jóvenes pueden producir y reproducir relativamente con mayor libertad su cultura común (2003, p. 2). Al respecto, el autor puntualiza:

> El espacio alterno, que representa una opción para establecerse independientemente de la industria dedicada al consumo juvenil (disqueras, foros, discotheques, restaurantes, etc.) la cual

> es gestionada y dirigida por las comunidades de artistas o pequeños promotores que buscan espacios estables y regulares para instalarse y que sirven como mediadores entre lo subterráneo y la gran industria.
> Los espacios alternos son uno de los muchos lugares en donde la identidad juvenil se enriquece, se forma y se renueva (…) podemos ubicar su origen con el surgimiento de la cultura juvenil de masas; es decir, un fenómeno que surge en el contexto de la guerra fría, en el momento mismo en el que surgen los rock stars y el star system. Surgen en estos momentos, por oposición y crítica al sistema de símbolos que convirtieron a lo juvenil en una mercancía plástica, producida en serie y de carácter masivo. (2003, pp. 8-9).

De lo anterior podríamos acercarnos hacia la idea de *escena,* puesto que ésta se desarrolla primordialmente en los espacios alternativos descritos por el autor, como se verá en líneas posteriores.

Si observamos la aparición de cada uno de los términos al principio mencionados, podremos dar cuenta que contracultura es el primer concepto desarrollado desde las ciencias sociales, para intentar entender su naturaleza y cómo se configura y se expresa en el ámbito social; y que derivado de esto, podemos entender a la *escena* como una ramificación de la contracultura, y que con el tiempo se ha dotado de su propia complejidad.

Desde las primeras manifestaciones contraculturales que tuvieron lugar en el siglo XX, como por ejemplo, los hipsters y los beatniks de la década del 40 y del 50, respectivamente; los hippies en el decenio del 60, todas ellas nacidas en Estados Unidos. En los años 70 los punks, en Inglaterra y su presencia en diversos países, incluido México, los metalheads y los dark, oscuros en los años 80, los góticos de los 90, también se manifestaron en nuestro país y son escenas culturales que a la fecha se mantienen vivas, cuyo común denominador es la juventud que la conforma.

Castillo Berthier (2009) señala que el nacimiento del concepto de la juventud está relacionado en buena parte, con la Revolución Industrial y la incorporación del concepto de “tiempo libre” y algunos otros aspectos como son la reducción de la jornada laboral y la prohibición del trabajo infantil.

Este autor identifica que en México, durante la década de los años 30 la juventud se caracteriza por rechazar el uso del sombrero y de la vestimenta propia de la época, lo cual era visto como una falta de respeto a las tradiciones. Para el decenio siguiente

surgieron los tarzanes, que eran jóvenes cuyo punto de reunión eran los billares y los sitios propios de la vida nocturna, utilizaban pantalones anchos de gabardina, chamarras de piel café ajustadas a la cintura y el peinado con abundante vaselina.

Posteriormente, y derivado de la migración juvenil por la demanda de mano de obra con motivo de la Segunda Guerra Mundial, surgieron los pachucos, quienes se asentaron en el sur de Estados Unidos e impusieron un estilo de vestimenta que se denominó como "Zoot Suit". El autor refiere que este grupo generó sus propias expresiones artísticas en la música, el teatro, el cine y el baile, y que combinaron su estilo con el de otras culturas como los chicanos, los cholos y los pochos.

Para la década del 50 ubica a "los rebeldes sin causa", los jipis en los 60, las "flotas" en los 70, los chavos banda en los 80 y en los 90, las tribus urbanas. El autor observa que para el siglo XXI, las nuevas formas de agrupación juvenil se multiplicaron y devienieron en *colectivos* cuya actividad gira en torno a diversas temáticas o manifestaciones culturales, y que a partir de estos elementos, comienzan a construir una nueva forma de participación ciudadana que anteriormente no estaba presente.

Subcultura, culturas juveniles, tribus urbanas, culturas alternativas, comunidades de estilo, colectivos, todas apuntan hacia un carácter contracultural y se desarrollan conceptualmente de distinta forma.

A pesar de lo prolífico de dichos aportes y abordajes, el concepto de *escena* se ha problematizado poco desde las ciencias sociales y cobra relevancia para el presente estudio, en tanto que nos proporciona pistas para mirar de un modo diferente a lo que comúnmente se denomina como "movimiento gótico" o "escena gótica", por lo menos en la Ciudad de México, que es el tema central de este trabajo.

En un primer momento, una *escena cultural* puede entenderse como un grupo de personas cuya actividad (generalmente artística), gira en torno a una temática particular, comparten referentes comunes, signos y símbolos que funcionan como un común denominador. En este sentido, las expresiones artísticas de los góticos (oscuros o dark, como se denominaron sus primeras manifestaciones en la Ciudad de México),

se han revelado a lo largo del tiempo de diversas formas: en la literatura, en la fotografía, en las artes performativas y visuales, pero sobre todo en la música, pues ésta es justamente la que se erige como columna vertebral de la misma, la cual ha proliferado y se ha mantenido dentro de la ciudad, pero también es el punto sobre que se ha fundado desde sus inicios en otras partes del mundo, principalmente en Europa y Estados Unidos, y posteriormente en América Latina.

Al igual que otras culturas alternativas, la escena oscura ha tenido como nicho principal el Tianguis Cultural del Chopo, un espacio que desde su organización y establecimiento en la década de los ochenta, ha permitido la difusión de diversas propuestas musicales que se generan en el país, principalmente en la ciudad de México.

Dicho sea de paso, también es un espacio que además de la compra y venta de música y parafernalia diversa, tiene lugar el intercambio o trueque, una práctica que permitió la circulación de una diversidad de productos culturales (revistas, fanzines, libros), pero principalmente, de producciones musicales de diversos géneros y estilos subterráneos, mismos que transitaban bajo distintos soportes y formatos, en versiones originales y también en copias de manufactura casera. El valor simbólico de estos bienes culturales como valor de diferenciación, se superpone a los valores de uso y de cambio, de manera que la música prevalece como una forma de expresión y también de comunicación.

A propósito de lo anterior, Gilberto Giménez (2010), afirma que el papel que juega la cultura en la comunicación es fundamental, toda vez que la cultura es indisociable de la identidad "en la medida en que ésta se construye siempre a partir de materiales culturales". Desde este punto de vista, la cultura y la identidad son nociones que van concatenadas y conforman la materia prima en los procesos de comunicación, es decir, la expresión está objetivada en artefactos (bienes culturales), se subjetiva en el discurso de los actores, que a su vez se construye a partir de representaciones sociales y éstas se configuran por medio de signos y símbolos.

En este sentido, Bourdieu explica que la percepción estética como representación social juega un papel fundamental, pues ésta se encuentra "en el seno de la categoría de

los objetos producidos por el hombre, definidos por oposición a los objetos naturales, la categoría de los objetos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, en su *forma* más que en su función". Así pues, la apreciación de una obra artística también depende de la *intención* del espectador, las cuales se forman a partir de las normas convencionales que rigen la obra de arte en su contexto social e histórico (Bourdieu, 2010, pp. 66-67).

Dicho lo anterior, es necesario apuntar a qué nos referimos cuando hablamos de *escena cultural*¸ pues al ser un término utilizado sin sentido teórico alguno, es importante precisar y subrayar justamente el sentido histórico y social que adquiere, pues se advierte que toda forma artística lleva la marca del tiempo en el cual surge, y que además, es una expresión que nace paralela y extrínsecamente a la cultura dominante, e incluso como respuesta a ella.

La *escena*, entendiéndola desde su forma primigenia, se desmarca de la cultura dominante y por lo tanto, legítima. El halo de la percepción estética que la rodea implica lo que Bourdieu denomina como "*principium divisionis*", el cual:

> Establece la admiración adecuada de los objetos que merecen y exigen ser admirados, sólo puede ser tomado como una categoría *a priori* de aprehensión y de apreciación en la medida en que las condiciones históricas y sociales de la producción y de la reproducción de la disposición propiamente estética —ese producto de la historia que debe ser reproducido por la educación— implican el olvido de dichas condiciones históricas y sociales. La historia del gusto, individual o colectivo, basta para desmentir la ilusión de que objetos tan complejos como las obras de arte, producidas según leyes de construcción elaboradas a lo largo de una historia relativamente autónoma, sean capaces de suscitar, únicamente por sus propiedades formales, preferencias naturales (p.67).

En este sentido, la línea divisoria entre las obras de arte y los otros objetos producidos que no son considerados como tal, a pesar de que entrañan una intención estética, "se imponen con la necesidad arbitraria de los hechos normativos", es decir, estas expresiones se posicionan más allá de los imperativos categóricos dictados desde la autoridad intelectual (o en este caso particular y como se abordará más adelante, desde la autoridad de los mass media) como *necesidades culturales*, toda vez que el gusto social se construye por un lado, a partir de la intención estética del artista, de la autoridad intermediaria que lo legitima, pero también de la intención estética del espectador, la cual rebasa la *necesidad cultural* que se le intente imponer.

Bourdieu sostiene que el arte se constituye como tal, es resultado de un proceso *correlativo*, “de una transformación de la relación que los artistas mantienen con los no artistas y, por ello, con los otros artistas, transformación que conduce a la constitución de un campo intelectual y artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una definición nueva de la función del artista y su arte”. En este tenor, la función social que adquieren tanto la obra de arte como el artista que la crea, es producto de la estructura del campo intelectual, entendiéndola como “un sistema de relaciones entre posiciones sociales a las cuales están asociadas posiciones intelectuales” (2010, pp. 69-70).

Se observa entonces, que dentro de este campo de posiciones se pugnan batallas por la dictaminación de cánones que admiten el sentido de pertenencia como arte y como creador de arte, que los validan como tales, pero la percepción estética en su arbitrariedad, permite el surgimiento, la conformación y la permanencia de otras expresiones que se mantienen al margen de lo institucionalizado. En este contexto, Bourdieu explica lo siguiente:

> Excluidos del poder político y económico, arrojados por la mayoría en la miseria dorada de la vida de bohemio, los artistas encuentran en la contestación simbólica del orden burgués que los excluye (al menos tanto como ellos lo excluyen) una manera de revertir simbólicamente su relación hacia su situación objetiva, es decir, hacia la relación que se establece objetivamente entre quienes detentan el poder y los artistas o los intelectuales, coaccionados a pagar la autonomía que les es concedida por su desplazamiento hacia prácticas destinadas a permanecer simbólicas, sean simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas” (p. 70).

Es en esta restitución simbólica de las relaciones entre posiciones dentro de la estructura social que emergen de la distancia entre la expresión que surge fuera del campo intelectual como instrumento de institucionalización/formalización de la cultura en tanto producto de creación y producto de recepción, en donde tiene lugar el surgimiento de las escenas culturales.

En este orden de ideas, Benett y Peterson (2004) señalan que el término *escena musical* fue ampliamente utilizado por periodistas en la década de los años 40 para referirse a

"las formas de vida bohemia y marginal de aquéllos asociados con el submundo del jazz".[3] De acuerdo con estos autores, el uso de la palabra *escena* dentro del discurso periodístico —además de servir para describir la música, el tipo de vestimenta que la complementaba y el comportamiento propio de cada escena—, también ha funcionado como una fuente cultural para los seguidores de géneros musicales particulares, permitiéndoles forjar expresiones colectivas de identidad «subterránea» o «alternativa» y para identificar su distinción cultural de lo mainstream"[4].

Por su parte, William Straw (1991) definió *escena musical* como "el espacio cultural en el cual una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras dentro de procesos de diferenciación, según las diversas trayectorias de cambio e intercambio" (p. 373). Su perspectiva se sitúa cerca del pensamiento estructuralista, al hacer referencia a la diversidad de relaciones que se establecen al interior de una formación social, en donde los procesos de diferenciación equivalen al "sistema de relaciones entre posiciones sociales" descritas previamente por Bourdieu.

En este tenor, Straw puntualiza la diferencia existente entre una *comunidad musical* y una *escena musical*. Afirma que la primera se articula a partir de vínculos afectivos desde dos aspectos: las prácticas musicales contemporáneas y el legado musical apropiado por medio de la práctica. Afirma que lo comunal se encuentra inserto en un espacio geográfico específico, aunado a lo históricamente compartido, es decir, la tradición.

Por su parte, si bien una *escena musical* puede articularse por medio de lazos afectivos, su finalidad es construir alianzas, posee un carácter internacional, dinámico, cambiante y hasta cierto punto, heterogéneo. La práctica musical se desarrolla dentro de procesos de cambio histórico y es signo de una época determinada; la *escena musical* se yuxtapone a la tradición, al espacio geográfico determinado y a los lazos afectivos y

---

[3] "The term scene was first widely used by journalist in the 1940's to characterize the marginal and bohemian ways of life of these associated with the demiworld of jazz (…)" (Bennet y Petterson, 2004, p. 2).

[4] La palabra *mainstream* es un anglicismo utilizado para referirse a las modas o a las tendencias dominantes.

sobrepasa lo comunal. Straw señala que la búsqueda de originalidad, *distinción* y autenticidad es lo que pone un piso común a las distintas escenas:

> La Escena es un término que florece en el habla cotidiana de las culturas urbanas, pero que hasta hace poco, era marginal dentro de la escritura académica de las ciudades. Los periodistas, turistas y habitantes de la ciudad hablan de la escena del Temple Bar en Dublín, la música techno en Berlín o la nueva escena del bar del hotel en Montreal, pero la escala y el carácter de los fenómenos que son referidos fluctuará según su uso (Straw, 2004, pp.411-412). [5]

Así pues, la noción de escena se ha convertido gradualmente en una importante herramienta para los estudios de la comunicación sobre consumo musical y su producción, además de que ha generado una serie de discusiones respecto a su alcance y el ámbito de aplicación de la misma, especialmente a sus limitaciones, aunque de acuerdo con una parte de sus críticos, esto podría favorecer los aspectos sociológicos de las apropiaciones musicales a expensas de los aspectos estéticos (Janotti, 2012).[6]

Este planteamiento sirve como un punto de partida para entender justamente la dimensión local, regional y focalizada de una escena en particular, como es la escena de música oscura de la Ciudad de México, sobre la que discurre el presente documento.

Desde mi punto de vista, entiendo a la escena oscura como un conjunto de prácticas y expresiones estéticas (literatura, estética corporal, música), mismas que a su vez se cristalizan en un discurso colectivo cuyo imaginario se sedimenta a partir de lo oscuro, lo siniestro, lo decadente, lo monstruoso, lo melancólico y lo romántico. Las prácticas son diversas, la escena circula dentro del espacio urbano, se conforma por diversos colectivos que se vinculan directamente con la creación de sus propios territorios, sus modos de organización y su interacción con los otros.

---

[5] Traducción propia. Véase Straw, William. *Cultural Scenes*. Loisir et société / Society and Leisure. Vol. 27, n. 2, automne, 2004, pp. 411 – 422. Presses de l'Université de Québec.

[6] Janotti, Jeder. "*Interview – William Straw and the importance of music scenes in music and communication studies*". Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunição. E-Compós, Brasilia, v. 15, n. 2, maio/ago, 2012. Recuperado el 10 de marzo de 2015, disponible en: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/812/599

En este sentido, una escena se caracteriza primordialmente por su producción cultural, por lo tanto, produce sus propios bienes culturales, los cuales tienen valor de uso y de cambio, tanto al interior de la escena como fuera de ella. Centrándonos específicamente en su producción musical, se observa que la práctica musical está asociada con el consumo cultural como un acto que diferencia simbólicamente, integra, comunica y objetiva los deseos de quienes comparten la percepción estética en torno a un tipo de música determinado.

Asimismo, existe un aspecto global respecto a la producción, circulación y consumo cultural de la música oscura, y en este proceso intervienen productores, músicos, medios de comunicación, sellos discográficos, es decir, la industria cultural, pero también el público, quienes determinan sus propios hábitos de consumo y desde luego, la permanencia de la escena.

La referencia que se hace a la música oscura en este trabajo es genérica, en tanto que las distintas ramificaciones en las que ésta se ha divido no son el objeto de esta investigación, sin embargo a partir del rastreo de bandas surgidas en la ciudad de México realizado a través del uso de algunas herramientas como redes sociales y otros sitios web especializados en streaming (distribución de productos multimedia en línea tales como SoundCloud, ReverbNation, BandCamp, entre otros) pueden identificarse varios subgéneros como el darkwave, el post punk, deathrock, coldwave, el pop experimental, entre otras etiquetas musicales que pueden apreciarse en los cuadros del capítulo siguiente.

Es importante apuntar que cada uno de los subgéneros de la música oscura ha derivado en una diversidad de estilos claramente visibles e identificables en la vestimenta y las distintas inscripciones sobre el cuerpo que un estilo (entendido como distinción) conlleva, el cual es objeto de otra investigación.

El aspecto global puede constituir una especie de paradoja en la cual, las grandes bandas paradigmáticas del rock gótico (cuyo origen también se halla en los pequeños

escenarios de Inglaterra, principalmente) han permeado en la apropiación y apreciación de este género musical en diversos circuitos locales, pues aunque sean bandas legendarias, sólo unas pocas firmaron con grandes sellos discográficos y unas cuantas de ellas, aún se mantienen activas.[7]

Este carácter dinámico y cambiante es otra característica que diferencia a la *escena musical* de la *comunidad musical*, puesto que esta última se inscribe más en lo tradicional y lo hereditario. A pesar de esto, es de reconocer que los procesos de globalización y su impacto en la cultura han penetrado en las formas de apropiación de los bienes culturales, y por tanto, en el consumo cultural como una práctica que revela a la identidad como un elemento indisociable de dicho consumo.

Janotti (2012) asegura que la noción de escena ha sufrido cambios, adquiriendo nuevas posibilidades e importancia dentro de los estudios en música y comunicación. Dicha noción tuvo que ser ampliada a fin de abrazar las transformaciones que afectaron al mundo de la música a lo largo de la primera década del siglo XXI, como es propiamente el arribo de las nuevas tecnologías y su relación con la práctica musical.

Sin embargo, es importante resaltar lo propuesto por Bennett y Peterson, quienes plantean que el estudio de la música cobra relevancia en tanto que "es una forma importante en la que millones de personas encuentran gozo, definen quiénes son, y afirman una pertenencia de grupo. Mientras que la industria musical es global, la mayor parte de la música se hace y se disfruta en situaciones diversas, disociadas de estos mundos corporativos" (2004, pp.1).[8]

Janotti señala que no ha existido un intento por teorizar a la escena como una formación social, sino que la tendencia ha sido criticar su pretensión o celebrar su liminalidad. Este es un punto clave, puesto que la pretensión a la cual se hace

---

[7] Por mencionar solo unas de las más emblemáticas: Bauhaus, Siouxsie and the Banshees, Danse Society, Play Dead, Fields of the Nephilim, Red Lorry Yellow Lorry, The Sisters of Mercy, The Misssion, The Cure, The Damed, todas ellas, agrupaciones británicas cuyo auge se sitúa en la década del 80.

[8] Este desbordamiento de los mundos corporativos a los cuales hacen referencia los autores, se hará manifiesto una vez que se presenten los hallazgos encontrados hasta este momento de la investigación respecto a la producción musical de la escena oscura de la ciudad de México.

referencia tiene relación con una necesidad de distinción dentro de un campo dominado por la industria cultural tradicional, que asimila y normaliza el sentido del discurso, la estética de una escena determinada para que resulte rentable.

Por otro lado, el aspecto de liminalidad mencionado tiene que ver con la lectura que la audiencia hace de la misma a partir de la percepción estética que construye con base en su propia experiencia y también, vale decirlo, al conjunto de prácticas "simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas" a las cuales alude Bourdieu.

Dicho esto, vale hacer un intento por caracterizar teóricamente a la escena oscura en tanto formación social determinada por una serie de prácticas, que según Bourdieu están destinadas a permanecer en el terreno de lo simbólico, pero que al mismo tiempo implican una postura dentro de la dinámica de la industria cultural que prevalece a la fecha, y que a su vez, utiliza las nuevas herramientas tecnológicas como una alternativa que les permite mostrarse y crear arte.

1.3 *Industria cultural: la transposición del arte a la esfera del consumo*

Si bien en los años 40 del siglo pasado, dentro de la jerga periodística comenzó a utilizarse el término de *escena* para referirse a las "formas de vida bohemia y marginal", pocos años antes, en 1936 Walter Benjamin publicó su clásico ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el cual se inscribe en el discurso teórico marxista, pero también en el de la teoría y la historia del arte.[9] En este trabajo Benjamin dilucida sobre la pérdida del carácter aurático del arte en tanto que su reproducción es posible mediante diversos dispositivos tecnológicos y cuestiona el destino final del arte.

Esta obra inició el debate crítico en torno al arte y su inserción en la cultura de masas. En él analizó las repercusiones a nivel social de inventos como el de la fotografía, por

---

[9] Título original *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* publicado en la revista Zeitschrift für Sozialforschung, surgida en 1932 en el Institüt für Sozialforschung de la Universidad de Frankfurt, la cual fue dirigida por el sociólogo alemán Max Horkheimer. Algunos de los pensadores que colaboraron en dicha revista fueron Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Maurice Halbwachs, Herbert Marcuse, Paul F. Lazarsfeld, Margaret Mead, entre otros.

una parte, nacido durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo plenamente con la transición de la sociedad preindustrial y el surgimiento de la primera Revolución Industrial, que trajo consigo transformaciones económicas, sociales y tecnológicas de primer orden.

Por otro lado, el cine como imagen en movimiento y como un segundo nivel de evolución de la propia fotografía, fueron el origen de las reflexiones de pensadores como Benjamin, quienes observaron estos avances dentro de un contexto de total inflexión histórica, que lo llevaron a cuestionarse la posibilidad de que sus productos, mediados por la tecnología, pudieran realmente catalogarse como arte, "el destino del arte" y su relación con la configuración social de la época y posteriormente, el papel que desempeñó la cultura de masas y su impacto político y cultural en la vida cotidiana.

Así pues, se explica claramente que los productos derivados de dichos inventos fueran vistos con cierta desconfianza al señalar una serie de aspectos que, comparados con el arte autónomo (es decir, el arte que no era mediado por mecanismo técnico alguno), cabía la duda si estas nuevas expresiones podrían considerarse artísticas. Y no solamente eso, sino que además, la pregunta que subyace al análisis benjaminiano es la relación que establecen los avances tecnológicos con una reconfiguración social *de profundis*.

Este aspecto quedó claramente delineado por Benjamin en septiembre de 1835 en una carta dirigida a Horkheimer, donde intentaba explicar el sentido de su ensayo titulado *París, capital del siglo XIX:*

> En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga (…) El destino del arte en el siglo XIX (…) tiene algo que decirnos (…) porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales (…) Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación *no mediada* con la política (p.12).[10]

[10] Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.* (A.E. Weikert, Trad.) México: Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).

Para Benjamin el arte deja de ser aurático para convertirse en arte profano. El arte en tanto aurático posee "valor de culto", y no obstante, el arte reproducido técnicamente, se degrada a la noción de "valor para la exhibición" o "para la experiencia".

Echeverría (2003), explica a partir de Benjamin que el aura de la obra de arte consiste en su "carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado" (p. 16). [11]

Es por esta razón que la obra de arte en tanto aurática es auténtica, irrepetible y su valor radica en el culto (de ahí la necesidad del ritual para comprenderla). Para Benjamin, la reproducción de la obra de arte es en todo caso una profanación, aunque sea única, si puede ser reproducida mediante dispositivos técnicos para entregarse a la experiencia estética o con fines de exhibición para otros, es repetible y reactualizable, extrayéndose de su tiempo y de su espacio, de su unicidad como objetivación metafísica.

La fotografía tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX, época en la que se desarrolló la primera Revolución Industrial. A finales de ese mismo siglo, surgió la técnica cinematográfica con el cine mudo, aunque cobró especial relevancia a principios del siglo XX con la ayuda de un plato de tocadiscos, pues fue posible la incorporación del sonido en la película, creándose así el cine sonoro.[12]

---

[11] Echeverría, Bolívar (2003). "Introducción" en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.* (A.E. Weikert, Trad.) México: Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).

[12] *The Jazz Singer* (El Cantor de Jazz) fue la primera película comercial con sonido sincronizado, dirigida por Alan Crosland y estrenada en octubre de 1927. Esta obra sintetiza aspectos estéticos, culturales e históricos importantes de su época, pues en primer lugar es una adaptación al cine de la obra teatral homónima, que había logrado éxito comercial en Broadway en 1925.

Además, el predominio de la música jazz es también un elemento significativo del filme, toda vez que ese tipo de música marcó una época y se consolidó como un estilo musical que a la fecha se considera de culto. Adorno calificó al jazz como *música ligera* y criticó que se trataba de un tipo de música repetitivo y que consistía en una moda: "la rebeldía se ha transformado en tersura de segundo grado; la forma de reacción del jazz se ha vuelto tan habitual que toda una juventud oye primariamente en síncopas y ya no percibe el conflicto original entre éstas y el metro fundamental. Pero todo esto no cambia nada en una música que siempre es lo mismo y que plantea el enigma de cómo es posible que

Por su parte, la radio se desarrolló a la par del cine sonoro y pronto, se le dio un uso destinado a la propaganda política, por lo que sus fines ideológicos se vieron cristalizados en la gran vitrina del progreso tecnológico de la época, que además, había sido atestiguado no solo en su faceta de entretenimiento, como jugosamente se estaba acomodando en la industria, sino que a inicios del primer decenio del siglo XX, también se vio reflejado en el campo de la estrategia militar con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Poco más de una década después del desarrollo de la radio, en 1936 se realizó la primera transmisión por televisión en Alemania: los Juegos Olímpicos de Berlín se transmitieron en diversas plazas públicas del país. En este contexto, se puede decir que se estaba viviendo el apogeo del avance tecnológico que se había gestado poco más de un siglo atrás con la primera revolución industrial suscitada en Inglaterra y que paulatinamente se había extendido por otros países europeos hasta llegar a Estados Unidos, lugar en donde se gestó el jazz, género que caracterizó musicalmente hablando a los denominados “felices años 20”, época caracterizada por la prosperidad económica de la sociedad estadounidense y que concluyó con la crisis mejor conocida como la Gran Depresión de 1929.

En esta trama de incorporaciones tecnológicas es que surge la crítica de la Escuela de Frankfurt y la producción científica (discursiva) al respecto, derivó en los manuscritos filosóficos de Adorno y Horkheimer con la *Dialéctica de la Ilustración*, obra que destina un capítulo en particular para dilucidar sobre el papel de la naciente industria cultural y su complicidad con el capitalismo, la organización científica del trabajo mejor conocida como *taylorismo* y la incidencia de estos elementos en la ordenación

---

millones de personas no se hayan cansado todavía de ese monótono estímulo (…) El jazz es un amaneramiento de la interpretación. Al igual que en las modas, lo fundamental en él es el envoltorio y no la cosa; el jazz colorea la música ligera, los productos más yermos de la industria de los *hits*, pero nadie compone *jazz* en tanto que tal” (Adorno, 2008, pp.109-111).

Cabe señalar que el jazz alcanzó al público blanco, independientemente de que éste tuviera su origen en ritmos africanos y fuera una música negra, y no obstante lo anterior, se contentaban con ver sobre el escenario a un blanco con la cara pintada de negro. A este acto de interpretar música negra para público blanco, siendo un intérprete blanco se le conoció como *blackface* y se practicó para no ofender la susceptibilidad de este público, y en *The Jazz Singer* podemos observarlo.

de las sociedades capitalistas e industriales, antes del inicio de la Primera Guerra Mundial y las repercusiones de las nuevas tecnologías en el plano ideológico y político.

En *La industria cultural. La ilustración como engaño de masas,* Adorno y Horkheimer sentencian que, tanto el cine, la radio y la prensa constituyen un sistema y no necesitan darse como arte, pues toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, constituyen un negocio y una herramienta ideológica que "debe legitimar la porquería que producen deliberadamente" (Adorno y Horkheimer, p.8).

En este proceso de legitimación de sus productos, para la industria es necesario recurrir a la estandarización de los mismos, los cuales, habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores, por lo que se aceptaron sin poner resistencia. Estas necesidades están en función de la lógica del sistema de trabajo y de producción de la sociedad industrializada, de la producción en serie. Para Adorno, "en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad" y este hecho no debe adjudicarse al desarrollo tecnológico, sino a la función que éste ejerce en la economía (p. 9).

La estandarización de las mercancías culturales como estrategia de constricción social y su oferta ante el público forma parte del mecanismo económico de selección, el cual está en función de los intereses de los directivos de la industria: no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos (p. 11).

En este sentido, el público consumidor no tiene un parámetro de elección ni de clasificación del producto que se le ofrece. Si en la era preindustrial el arte tenía un carácter aureático que describió Benjamin, en la cultura de masas el arte se reduce a producto prediseñado bajo los estándares que la propia industria define como convenientes a sus intereses: proporcionar al trabajador un momento de ocio y diversión a cambio de aceptar su circunstancia como un engrane más en el reloj que avanza hacia el progreso de la sociedad dentro de la fábrica. El ocio como ese pequeño espacio que le permite adaptarse, de forma más sencilla, jovial y entretenida a su nuevo

modo de vida, centrado en la producción en serie, en la organización científica del trabajo, el positivismo lógico imperante de la época, lo medible, lo verificable cuantitativamente, el lenguaje capitalista en términos de pérdida-ganancia, mercancía-valor, costo-beneficio.

> La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que le asemeja (…) Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada" (p. 18).

El estilo de la gran obra de arte como marca imborrable de su carácter aureático, se ve suplantada por la estandarización de la obra mediocre (la mercancía cultural) mediante la supresión del estilo. Estandarizar implica despojar una obra de su autenticidad, de su poder de incitación deconstructiva para quien la contempla, reduciéndola a mero producto, artificial, carente de estilo, la industria cultural genera el molde que debe contener el sentido de lo que se percibe, "absolutiza la imitación" (p. 24).

> No en vano se originó el sistema de la industria cultural en los países industrializados más liberales, lo mismo que ha sido en ellos donde han triunfado todos sus medios característicos: en el cine, la radio, el jazz y las revistas ilustradas. Su desarrollo, es verdad, ha brotado de las leyes generales del capital (p. 26).

Adorno y Horkheimer sostienen que la industria de la cultura ha llevado a cabo una "torpe transposición del arte en la esfera del consumo", liberó a la diversión de la ingenuidad y mejoró la confección de las mercancías mediante la estandarización y el eclipsamiento del estilo de la obra artística. En este proceso, obligó a seguir las reglas del juego para los productores (artistas) o dejar el campo de juego. [13]

---

[13] En *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1977), Attali realiza un interesante análisis sobre el papel de la música y la figura del músico como sirviente y posteriormente, como trabajador a lo largo de la historia, extendiendo su discurso hacia el campo económico y señala: "Por delante de la economía política, la música se convierte, para la burguesía, en sustituto de la religión, encarnación de una humanidad ideal, imagen de un tiempo abstracto, a-conflictual, armonioso, que se despliega y consuma, de una historia previsible y controlable. Pero, ese orden es sutil: no está hecho de uniformización, sino por el contrario, es inseparable de la diferencia y de la jerarquía" (pp. 94-95).

> La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión.
> (…) Su ideología es el negocio. En ello es verdad que la fuerza de la industria cultural reside en su unidad con la necesidad producida por ella y no en la simple oposición a dicha necesidad aun cuando esta posición fuera la omnipotencia e impotencia. La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo (pp. 33-34).

La estandarización no solamente se limita a los productos que la industria genera, sino que también se extiende hacia su concepción del individuo reduciéndolo como ser genérico. Los sujetos son, para la industria, empleados o clientes. En tanto clientes, la herramienta por excelencia de la industria es la publicidad, la cual a través de la pantalla, la prensa o la radio les presenta "la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido aún clasificado", para que al final del día, consuman los diversos productos que ofertan, pues el lenguaje publicitario se encarga de concretar lo abstracto y nuevamente, ofrecer modelos ideales que apelan al deseo y sobre todo, a la necesidad de satisfacerlo.

> Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, de que las ruedas continúen girando, lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes (p. 53).

El equivalente de la *reproductibilidad* de Benjamin respecto a la obra de arte, Attali lo transpone al campo musical bajo la idea de *representación.* Desde este punto de vista, la autenticidad de la música en tanto obra de arte se encuentra limitada en la partitura, que en su momento y con el auge de la imprenta, fue posible que las obras se difundieran e incluso, que la música estuviera presente en la plaza pública, puesto que la música, en un primer momento y en la época de los grandes compositores clásicos, estaba destinada a reproducirse para la aristocracia, no era permitido que el pueblo tuviera acceso a la música, sin embargo, esto fue posible, primero a la aparición de la imprenta y la reproducción de las partituras (observándose nuevamente el impacto de la tecnología en la sociedad), y posteriormente, a la representación que precisó de la partitura como materia prima para la ejecución *en vivo* de la música.
En este sentido, coincide con Adorno quien a grandes rasgos explica que hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas defendió a los artistas frente al mercado, quienes estaban sometidos. En este sentido, la pretendida autonomía del arte sólo fue posible en tanto que fue tolerada, sin embargo "estuvo acompañada durante toda la historia burguesa por un momento de falsedad que se ha desarrollado finalmente en la liquidación social del arte" (p. 67).

Mediante la creación de estereotipos y el deseo de adecuarse a ellos, los individuos son moneda de cambio y la presumida individualidad, no es otra cosa más que la premisa bajo la cual se puede ejercer el control sobre ellos e imponer la neutralización de lo trágico. En tanto industria, la cultura se estandariza, se neutraliza, se despersonaliza paradójicamente a partir de tácticas de convencimiento mediante el uso de estereotipos y un lenguaje publicitario velado, cuya función expresiva apela a la satisfacción permanente de la volición, derivando todo lo anterior en la mercancía fetichizada, cuyo valor de cambio se antepone al valor de uso de los productos que la industria oferta.

Este desplazamiento económico de las mercancías que se produce de forma interna es la expectativa real de los consumidores. Adorno la describe como "la existencia de lo inútil" se enmascara con la apariencia de lo útil, el goce se sustituye por la participación y el estar al corriente, la competencia como conocedor se sustrae y en su lugar se pondera el prestigio que la adquisición y/o el consumo de ciertos productos culturales puede otorgar al sujeto, quien no puede sustraerse de las trampas ideológicas de la industria cultural.

Es el valor de uso lo que fetichiza a las mercancías, el fetiche es propiamente la valoración social que los objetos revisten en los sujetos e irónicamente:

> (…) el carácter de mercancía se desmorona justamente en el momento en que se realiza plenamente. El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible; pero esta especie de mercancía, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio (p. 70).

Adorno y Horkheimer ponen el acento en la radio y lo comparan con otros medios de la industria cultural al afirmar que en tanto es una empresa privada, aventaja a la televisión y a la prensa pues se convierte en "portavoz" al establecer el absolutismo de la palabra: "la recomendación se convierte en orden (p. 71).

La palabra difundida por medio de la radio cobra un carácter de supremacía, puesto que su significación pone en circulación los modelos lingüísticos que la propia industria admite y compone. Pero esta palabra está acompañada, por lo general, de

extractos musicales que de igual forma, su reproducción por medio de la radio explica por qué la música en tanto producto cultural, se adapta a las necesidades del consorcio radiofónico que la difunda en su programación. Al respecto, Horkheimer y Adorno aducen: “si las canciones populares han sido consideradas, con razón o sin ella, patrimonio cultural *rebajado* de la clase dominante, sus elementos han adoptado, en cualquier caso, su forma popular sólo en un largo y complejo proceso de experiencias. La difusión de las canciones populares, en cambio, se produce de forma fulminante” (p. 81).

Para Attali (1977) la industria de la edición musical surge a partir de la de los libreros impresores, toda vez que ya existía un mercado para los libros. Si la imprenta es un medio para la repetición y la muerte de la representación es la escritura, la partitura en este mismo sentido, permite la repetición, representación e interpretación y constituye un objeto que intenta materializar y concretar a la música, además que se constituye como la antecesora del disco[14]. En un primer momento, la imprenta permite la reproducción de la partitura, lo cual generó que la música se hiciera presente en las plazas públicas, que dejara de ser un lujo destinado a la burguesía, pues comenzó a difundirse y adquirió un lugar importante dentro de la cultura popular.

Este autor señala que es a partir del siglo XVII cuando emerge una nueva economía política de la música, pues la actitud pasó de “pertenencia ritualizada” a representación. En el imaginario previo a dicha centuria, el músico estaba dedicado a las aldeas y a las cortes; luego fungió como funcionario acuartelado de los señores, posteriormente, se convirtió en empresario en tanto que comenzó a producir y a vender signos.

Para este autor, esta transformación está investida de una evolución de los códigos y de la estética dominante, y nos dice que cada organización social remite a un tipo de

[14] Sobre el surgimiento del disco, Attali señala que la representación agotaría su alcance en tanto el mercado se extendiera y sólo aquellos mejor adaptados al sistema sobrevivirían. La lógica de la producción dentro de un mercado cada vez más grande impuso más tarde, la producción en serie se debió básicamente a tres factores que componían la noción de *éxito:* la brevedad, en tanto que el costo del trabajo se redujo, la renovación rápida en tanto que podía calcularse la caducidad de un artista y finalmente, la universalidad, como el alcance que el artista pudiera tener. De esta manera, el autor apunta: “El disco vendrá en el siglo XX a completar el proceso y a trastornar la red de la música. La genealogía de esos fenómenos es escencial. Deformació rechinante del lugar social del músico, giro del uso hacia el espect´culo en interés del cambio” (1977, p. 104).

distribución de la música y a un código musical. Dicha evolución se ha dado de forma permanente a lo largo del tiempo y es visible en la actualidad. Esta breve descripción de la transformación del músico durante el paso del tiempo, nos puede dar algunas pistas para entender cómo la producción y circulación de signos se hace evidente en nuestra época, mediante diversos dispositivos y situaciones que nos permiten observar la lógica de producción de la industria cultural en el ámbito musical.

Dentro de las sociedades tradicionales la música no existía como tal, en el sentido en que era un elemento que conformaba a la sociedad como totalidad, como un elemento más del conjunto de la vida. En las sociedades modernas (y esta transformación coincide desde luego con el periodo de la Revolución Industrial), con la representación emerge una clase que basa su poder en el intercambio comercial y en la competencia, lo que deriva en la multiplicación de clientes y espacios de difusión. La música deja de estar al servicio de un poder central, se aleja del ámbito privado de las cortes y su carácter público abandona la plaza pública para trasladarse a la sala de conciertos, las cuales describe Attali como una "invención burguesa", que permite el control y la comercialización de la música a partir de nuevos códigos estéticos que se corresponden con la transformación política y económica de la época.

La institucionalización de la música como mercancía fue posible en virtud de que pudo establecer un valor de cambio, es decir, un valor en moneda, tanto para el trabajo de creación como para el de la interpretación y ésta fue posible en virtud de la partitura y el uso de la misma en la representación.

Attali afirma que el derecho de autor es un instrumento del capitalismo contra el feudalismo y que la industria de la edición musical se constituyó a partir de la de los libreros-impresores. Por esta razón, toda la música popular quedaba fuera de este derecho hasta el siglo XIX, que es el momento en el que la música comienza a instituirse como mercancía y por tanto, es susceptible de definirla como propiedad. Previo a ello, el mercado solvente que podía acceder a ella era la burguesía. La imprenta como medio para la valorización económica de la música cobró relevancia en tanto que, si bien los músicos o sus patrones podían vender una obra, pieza o canción a un editor para su reproducción mediante la partitura, lo cierto es que una vez vendida,

pertenecía al impresor, quien podía comercializarla a su antojo sin que el músico pudiera objetar algo al respecto.

> Los editores constituidos en corporaciones, eran los únicos que podían imprimir y vender las partituras, y oponerse, si así lo deseaban, a las copias, a las imitaciones, a los plagios a las representaciones no autorizadas. Escritores y compositores dependían pues totalmente de los editores. El creador, trabajador asalariado o libre, menestral o juglar, quedaba así sin poder ante el aparato de transformación de su trabajo en mercancía y en dinero (p. 81).

Attali sitúa el origen de la industria musical a mediados del siglo XVIII con el surgimiento de la canción como un pequeño formato que interpretado por artistas callejeros, quienes fungían como representantes comerciales de los editores y de los autores, ya no vendían únicamente pequeños textos (partituras), sino que lo acompañaban de una melodía que podía diversificarse, por lo que la representación se aleja del ámbito exclusivo de la fiesta para convertirse en un primer objeto inmaterial puesto a la venta.

> El «pequeño formato» soporte del intercambio comercial en la representación localizada, seguirá siendo durante mucho tiempo el único producto comercial de la música popular. Será el origen de toda una industria.
> La novedad que hará nacer verdaderamente la industria de la música será la reclusión de la música popular en los cafés-conciertos y en los cabarets (pp. 112-113).

Las asociaciones entre cantantes y cabareteros se multiplicaron y pronto llegaron al público burgués, pero al mismo tiempo surgieron las *goguettes*, que eran asociaciones de obreros poetas y cantantes del pueblo quienes crearon canciones que funcionaron como “un fermento político muy importante”, y las cuales se difundieron por Francia. Algunos de los sitios emblemáticos fueron “La Mènagerie”, “Les Infernaux”, “Les Bons Enfants” y “La Camaraderie”.

Es a mediados del siglo XIX cuando entonces, tanto burgueses como obreros comenzaron a escuchar canciones en salas de espectáculos, cafés-concierto y cabarets. Así pues, la canción abandona su lugar en la vida privada para convertirse en espectáculo. La eliminación del *ritual* de la experiencia como aproximación al arte aurático del cual hablaba Benjamin, que da paso al espectáculo, el punto seminal de su crítica respecto a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Es importante señalar que estas primeras reflexiones desde la escuela crítica, nos ayudan a contextualizar y por tanto, a entender, que lo que Benjamin denominó como reproductibilidad técnica, va implícita a una noción de socialización del arte y que hasta cierto punto, es parte de una evolución que acompañó la lógica social, política y económica de su época.

No obstante, en la actualidad, podemos advertir que el ritual para aproximarse a una obra no desapareció del todo, sino que se transformó y derivó en una serie de elementos socioculturales que despliegan una gama de códigos diversos que se corresponden con el tiempo en el que tienen lugar.

Si la representación anula el "valor de culto" que subrayaba Benjamin, la representación permite que la reproducción se mantenga como una extensión del mercado. Para esto, el papel de la radio resulta fundamental, pues de acuerdo con Attali "la radio organiza la gratuidad de la representación, sirve de publicidad gratuita, y por lo tanto favorece otras formas de comercialización de la música" (p. 126).

Así pues, la aparición de la grabación y los primeros fonogramas constituye una ruptura en el concepto de representación del arte, pero a la vez, funciona como un medio que conserva su rastro, resulta un soporte documental cuya importancia no puede desdeñarse. Si las sociedades cambian constantemente, sus formas de dejar huella también. Con la llegada del disco, la representación únicamente es útil para promoción del disco y del artista. La representación como simulacro del disco impone ciertos criterios estéticos que validan al artista, aunque su valor de cambio se disuelve con el valor de uso.

Attali reconoce que la grabación no es solamente una mutación de las condiciones tecnológicas de audición de la música, sino que significa también una profunda transformación de cómo se relacionan las personas con la propia música.

> Ciertamente, la repetición en serie del objeto-música se apoya ampliamente en la representación y allí encuentra lo esencial d su material sonoro. *La repetición comenzó siendo el subproducto de la representación; la representación se ha convertido en el auxiliar de la repetición.* Este fenómeno general va más allá de la música misma: el servidor sirve de vitrina y de soporte al objeto comercial, después de haber proporcionado sus estructuras y de haber sido su inspiración.

> Pero, cuando el proceso de representación se transforma en repetición, se desarrollan el rechazo a la sumisión a la norma y el bloqueo de lo idéntico. Ahí se encuentra, a mi juicio, lo esencial de las crisis económicas de comienzos del siglo XX, *crisis de normalización*¸ de establecimiento de la repetición, en el momento en que la producción en serie viene a exigir una reestructuración radical del aparato industrial. Pues la grabación se inscribe como la muerte de la representación (p. 128).

Esta *normalización* es equiparable con el concepto de *equivalencia* que desarrolló Adorno, término que considero un punto clave para comprender el surgimiento de las escenas musicales, como formaciones artísticas que desde el primer momento marcan distancia a través de expresiones vanguardistas como signo de distinción.

La distinción podría resultar complicada en una época como la nuestra en la que aparentemente, todo ya está dicho y hecho, y no obstante, la necesidad de expresión de la condición humana, encuentra diversas formas y caminos para salir a flote. La música es productora de signos y no ha dejado de serlo desde que el hombre prehistórico comenzó a imitar los sonidos de la naturaleza, hasta la creación de diversos instrumentos musicales, tanto analógicos como digitales. Esta producción de signos se ha complejizado a tal grado que posteriormente, comenzó a instituirse en escuelas y en estilos musicales que derivaron en formas de significación y apropiación que las personas construyen alrededor de la propia música. Sus formas de producción y estrategias de socialización se han transformado en virtud de la tecnología, pero también de lo que la sociedad hace con ella.

En este tenor, el siguiente apartado tiene como finalidad hacer un puente entre la industria cultural primigenia ya descrita, y su transformación en la sociedad de la información, cuya característica principal es el uso de la tecnología para crear, distribuir y consumir información en actividades sociales, económicas y por supuesto, culturales, específicamente en la música en tanto expresión artística.

1.4 La industria cultural global-digital o industria cultural 2.0

En el apartado anterior se bosquejó a grandes rasgos el planteamiento de Horkheimer y Adorno respecto a la industria cultural de la época en la que la vieron surgir y consolidarse. Si bien su diagnóstico respecto a ella es poco alentador, es innegable la

vigencia del discurso frankfurtiano, pues la industria de la cultura aún presume la dinámica bajo la cual continúa operando e incluso, que ha logrado perfeccionar, puesto que las técnicas de publicidad son cada vez más refinadas, tanto en contenido como en los recursos tecnológicos que emplea para neutralizar (despotencializar) la tragedia de la condición humana.

En virtud de lo ya expuesto, conviene cerrar el primer apartado con el análisis de Rodrigo Duarte (2011), quien hace una actualización muy puntual respecto a la industria cultural en la era global, o la industria 2.0, que es como la denomina.

Duarte realiza un interesante análisis en torno a la industria cultural de la era digital y actualiza algunas ideas que Adorno y Horkheimer refirieron en su *Dialéctica de la Ilustración.* Para el autor, la industria cultural actual es la versión posmoderna de la industria cultural clásica sobre la que discurrieron los alemanes, pues ésta ha sufrido algunas modificaciones sustanciales respecto a cinco elementos que el autor identifica en la industria cultural descrita desde el marco de la Escuela de Frankfurt, y bajo los cuales, la lógica de la industria de la cultura continúa operando en una época en la que las condiciones relativas a la reproductibilidad técnica de las obras, se ha transformado profundamente, y no obstante el vector tecnológico, entendiéndolo como una fuerza transformadora de las relaciones socioculturales, ha propiciado un nuevo tipo de enajenación cultural de prácticas y de discursos, tanto de producción como de consumo.

De acuerdo con la propuesta elaborada por los teóricos alemanes en la década de los años cuarenta del siglo pasado, los elementos que Duarte actualiza son los siguientes: manipulación retroactiva, usurpación del esquematismo, domesticación del estilo, despotenciación de lo trágico y finalmente, el fetichismo de la mercancía. A continuación se describe brevemente cada uno de estos operadores que Duarte retoma a partir de la *Dialéctica de la Ilustración* y que claramente se encuentran concatenados entre sí, por lo que cada uno puede dar cuenta de los otros, de ahí su carácter dialéctico.

La *manipulación retroactiva,* significa la simultaneidad entre la demanda de entretenimiento de las masas y la imposición de determinados patrones tanto de

consumo como de comportamiento moral y político (Duarte, 2011, p. 92). Este elemento operante tiene estrecha relación con la cuestionable calidad de los contenidos ofrecidos por la industria al público, estos se encuentran estandarizados e inmiscuidos en la lógica de la producción en serie, propia del capitalismo. Las mercancías o productos culturales surgen a partir de la demanda de los consumidores, por ello, la calidad de los mismos no necesariamente debe apelar al sentido crítico de lo que exhiben, ni someterse al escrutinio de su pertinencia como un beneficio en el plano social.

Por su parte, la *usurpación del esquematismo* (o en términos adornianos, la *equivalencia*), se refiere a los esquemas bajo los cuales la industria de la cultura determina y configura sus productos, de tal suerte que los consumidores poseen un margen de elección limitado respecto a su capacidad de clasificar aquello que consumen. La industria hace previsible aquello que el consumidor en tanto receptor de mercancías culturales necesita, lo que Duarte denomina como "correlato subjetivo de conversión de patrones" el cual se deriva a su vez de la manipulación retroactiva (p. 94).

En esta concatenación de los elementos con los que opera la industria cultural, se hace presente la *domesticación del estilo*, o "muerte del estilo", como en su momento lo denominaron Adorno y Horkheimer. Si tenemos en cuenta que los contenidos de la industria se ofrecen al público en función de la demanda de entretenimiento y que éstos se generan bajo la lógica de producción en serie, no resulta extraño que el estilo de estos se encuentre ausente, o si bien, no ausente, sí se generan con cierta decodificación previa bajo esquemas predeterminados en donde la autenticidad no tiene cabida.

Duarte describe la *domesticación del estilo* como "la totalización que se transfiere al producto como consecuencia de su completa funcionalidad, considerando la valorización económica y la manutención ideológica del capital", dejando de lado los

aspectos éticos y estéticos de los productos, es decir se suprime la idea de lo único, de lo particular, para dar paso a lo universal y lo homogéneo (Duarte, 2011, p. 95).[15]

En este afán de suprimir las particularidades, la identidad de los productos no es asunto menor, por el contrario, su trascendencia es tan significativa que las mercancías culturales entrañan una identidad artificial que apela a la homologación de los individuos: el sujeto es descalificado, desprovisto de su particularidad: la industria piensa, asume y apela al sujeto como *ser genérico*, aplicando un criterio de *tabula rasa* a fin de continuar con el proceso de masificación como estrategia de dominación para la preservación del estado social, es decir, cultural. En este sentido, la *despotenciación de lo trágico*, es la anestesia que la industria cultural suministra a los individuos para que supriman (aunque sea momentáneamente) su circunstancia, para que sustituyan su carencia, predominando así, en pocas palabras, el poder alienante de la industria.

Arribamos al quinto operador, el *fetichismo de la mercancía cultural*. El carácter de fetiche se extiende a todo el ámbito de la cultura, su principal rasgo es el reforzamiento del valor de cambio sobre el valor de uso de las mercancías. Para Marx (1867), el valor de uso de un producto está en función de su utilidad, misma que a su vez está condicionada por las propiedades del cuerpo de la mercancía, es decir, de su materialidad:

> El valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo. Los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza, sea cual fuere la forma social de ésta. En la

---

[15] En este sentido conviene recordar a Walter Benjamin cuando señaló que la destrucción del aura de la obra de arte podía entenderse en relación con la historia, el modo de existencia de los colectivos humanos y la manera en cómo la percepción humana se configura en función de su condición natural, pero también históricamente. Benjamin describe el aura como el entretejido entre espacio y tiempo: “aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar la expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene”.
En este sentido, el arte mantiene su aura en tanto que se muestra dentro de su tiempo y de su espacio, por lo que la reproducción técnica origina la descontextualización de la obra y deviene “la demolición del aura”, mostrando un mundo homogéneo, suprimiendo lo particular, universalizándolo: “la orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar”. De igual manera, la autenticidad y el aura son dos elementos que de acuerdo con Benjamin, acompañan a toda obra de arte y advierte que ambas escapan a la reproductibilidad técnica: “la autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico” (Benjamin, 1936, pp. 43-48).

> forma de sociedad que hemos de examinar, son a la vez los portadores materiales del *valor de cambio.*
> En primer lugar, el valor de cambio se presenta como *relación cuantitativa*, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar. El valor de cambio, pues, parece ser algo contingente y puramente relativo, y un valor de cambio inmanente, intrínseco a la mercancía) *valeur intrinsèque)*, pues, sería una *contradictio in adiecto* [contradicción entre un término y su atributo] (pp. 44-45).[16]

El valor de uso sólo tiene valor cuando en él se materializa lo abstracto del trabajo humano, dicho de este modo, el valor de cambio es "determinada manera social de expresar el trabajo empleado en una cosa", es la mercancía intercambiable por otra de mayor valor. Finalmente, el valor de uso es portador del valor de cambio, la mercancía, en ese sentido, es como la describió Marx "bifacética", en tanto que ella misma contiene dicha dualidad; en este mismo sentido Marx subraya que la mercancía "no sólo debe producir valor de uso, sino valores de uso para otros, valores de uso sociales" (p. 50).

Dicho lo anterior, el fetichismo de la mercancía oculta relaciones sociales y representa "la apariencia *objetiva* de las determinaciones *sociales* del trabajo" (Marx, 1998, p. 100), pero también debe representar valores de uso *para otros.*

A principios del siglo XX el cine, la radio y las primeras grabaciones en disco (en ese orden de invención), fueron algunos de los inventos tecnológicos de la época que en buena medida cubrieron las necesidades de entretenimiento de la población, principalmente proletaria. De dichos inventos, se derivan una serie de mercancías culturales cuya función es la de satisfacer la demanda de los consumidores por medio del ocio, generar ganancias para quienes invierten en su producción y por último, de manera significativa, colocar las mercancías culturales "a disposición del capitalismo tardío para ayudar a garantizar el mantenimiento de su orden injusto y excluyente" (Duarte, 2011, p. 102).

Para Duarte, la industria cultural clásica y la industria cultural de la era digital apenas se diferencian por el factor tecnológico y su inserción en el contexto global desde el

[16] Marx, Karl (1998). *El Capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. El proceso de producción del capital, I.* (P. Scaron, Trad.). España: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1867).

punto de vista del papel que desempeñan las nuevas tecnologías de información y de comunicación, el cual dilucida a partir de algunas reflexiones de autores como Scottt Lash y de Ulrich Beck.

No obstante, esta diferenciación entre lo analógico y lo digital trae diferencias sustanciales entre la industria de una era y otra, con bemoles considerables, puesto que no sólo las formas de consumo del público se han modificado, sino que también, la posibilidad de ser productores de información es una realidad.

Beck (1998) señala que la particularidad en el proceso de la globalización radica en la "ramificación, densidad y estabilidad de sus recíprocas redes de relaciones regionales-globales empíricamente comprobables y de su autodefinición de los medios de comunicación, así como de espacios sociales y las citadas corrientes icónicas en los planos cultural, político, militar y económico" (p. 37).

En este sentido, llama la atención dos elementos señalados por el sociólogo alemán: los medios de comunicación por un lado, y la cultura, por otro, que sintetizados en un solo término se apunta a la industria cultural, cuya trascendencia actual representa uno de los poderes económicos fundamentales de la era global-digital.

El desarrollo del mercado mundial como parte del proceso de globalización tiene impacto significativo en las transformaciones culturales, algo que Beck denomina como *globalización cultural*, la cual se caracteriza primordialmente por "la fabricación de símbolos culturales" que permiten en gran medida la *convergencia de la cultura global*. En este sentido Beck afirma que

> Se está produciendo una paulatina universalización, en el sentido unificación de modos de vida, símbolos culturales y modos de conducta transnacionales. Lo mismo en una aldea de la Baja Baviera que en Calcuta, Singapur o en las favelas de Río de Janeiro, se ven los mismos culebrones televisivos, se llevan los mismos vaqueros y se fuma el mismo Marlboro como signo de una «naturaleza libre e incontaminada». En una palabra: que la industria de la cultura global significa cada vez más la convergencia de símbolos culturales y de formas de vida (Beck, 1998, p. 95).

Esta integración mercantil se trata, nos dice Beck, de una *utopía negativa*, en tanto que ésta no parte del reconocimiento a la pluralidad de diversos mundos, y por ende de la variedad de códigos culturales (multiculturalidad), sino que contrariamente, se apuntala

hacia la instauración de "*un solo* mundo mercantil", en donde el desarraigo de las identidades locales se sustituye por identidades provenientes del diseño publicitario, algo de lo que en cierto modo, ya habían dado cuenta Adorno y Horkheimer. La salvedad del argumento de Beck, es que éste se consolida a partir del análisis de las transformaciones culturales suscitadas en la era global y la relevancia de los nuevos medios de comunicación y de información.

> La *esencia se convierte en diseño,* y esto vale para todo el mundo. Son las personas que lo compran (o pueden comprar). Esta ley de la globalización cultural tiene validez −según dicha argumentación− incluso allí donde el poder adquisitivo es nulo. Con el poder adquisitivo termina el ser humano *social* y se insinúa la descalificación (…) Las empresas que se proponen dominar el mercado con la fabricación de símbolos culturales universales utilizan a su manera el mundo sin fronteras de las tecnologías de la información (Beck, 1998, p. 96).

La actualización que hace Duarte respecto a la industria cultural en la era global-digital parte de los cinco operadores antes mencionados, los cuales extrajo de su propio análisis en torno al trabajo que realizaron Adorno y Horkheimer durante la década de los años 40 del siglo pasado. Dicha actualización se basa en la primacía de las nuevas tecnologías de información y de comunicación, cuya preponderancia es innegable y se advierte el perfeccionamiento de operación de estas cinco estratagemas y por ende, su vigencia. Lo anterior, sostiene el autor, ha sido posible gracias al marcado desarrollo del campo tecnológico en cuanto a su capacidad de registro, generación y transmisión de sonido e imagen por medios digitales.

A finales de la década de los años ochenta, era impensable que computadoras pudieran competir con medios como la radio y la televisión, puesto que en primera instancia, el uso de los equipos computacionales estaba limitado al campo militar y estratégico. Posteriormente, su uso se expandió hacia el campo científico, y al finalizar el siglo XX, su uso se extendió hacia el ámbito comercial y empresarial.[17] En este sentido, Duarte

---

[17] No está de más recordar que el invento de la transmisión de ondas electromagnéticas se limitaba al uso militar en la década de los años 20 del siglo XX. Bastó una década para que su uso se extendiera hacia el campo empresarial, cultural y desde luego, político, como sucedió en Alemania durante el gobierno de Adolf Hiler, quien utilizó la radio como un instrumento de propaganda política. En el contexto mexicano, de acuerdo con datos del Instituto Mexicano de la Radio, fue en 1921 cuando la radio llegó a México y su auge se registró pocos años después. Para 1930, ya proliferaban las emisoras radiofónicas, se fundó la XEW y al año siguiente, la XERF "La Poderosa" figuraba en el cuadrante de la amplitud modulada (AM), también en esa misma década se fundó Radio UNAM, la emisora de la Universidad Nacional.

señala que la computación gráfica fue un importante mediador en el proceso de la paulatina digitalización en los medios de la industria cultural, puesto que suplantó la necesidad de conocimiento del lenguaje de programación.

> De este modo, la red mundial de computadoras experimentó (y continúa experimentando) una enorme expansión desde el inicio de los años 1990, proceso por el cual los micro-computadores se fueron transformando en competidores directos de los vehículos tradicionales de telecomunicaciones de la industria cultural: radio y televisión.
> Actualmente, técnicas de compresión de audio y video, así como la transmisión de datos en banda ancha permiten enviar al micro-computador conectado a Internet programaciones típicas de la cultura de masa, tales como películas, eventos deportivos, espectáculos, etc., en una tendencia a la fusión completa de estos medios con los tradicionales (Duarte, 2011, pp. 107-108).

Lo anterior da cuenta de que la matriz tecnológica, sintetizada en la internet y sus posibilidades de soporte a través de distintas redes y mecanismos, tanto de software como de hardware, sumado a la gráfica computacional así como al diseño intuitivo de diversos dispositivos, permite que por un lado los usuarios amplíen su gama de consumo, pero también les permite ser productores de mensajes. Cualquier persona con acceso a internet puede generar contenidos de diversa índole y publicarlos en la web, prescindiendo, como lo señala Duarte, de conocimientos técnicos de programación. Esto es importante y se relaciona con el análisis que propone el autor respecto a la actualización de los cinco operadores de la industria cultural 2.0, como se abordará en las siguientes líneas.

Para 1948, la modernización de la radio se hizo presente con la aparición de la frecuencia modulada (FM) y diez años más tarde, se legislaba en materia de medios puesto que apareció la Ley Federal de Radio y Televisión, un indicador que estos instrumentos de difusión debían ser controlados por el Estado en virtud de su poder de alcance masivo.
Con el gobierno de Miguel de la Madrid, se desplegó nuevamente una estrategia de medios y fue necesario fundar organismos que vigilaran y regularan la actividad de los mismos, razón por la cual se creó el Instituto Mexicano de la Radio (IMER), el Instituto Mexicano de la Televisión (IMEVISIÓN) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
Para 1996, la radio pública mexicana ya hacía uso del internet, aspecto que logró aumentar el flujo de información, fortaleciendo sobre todo a los noticiarios. Así, al finalizar la primera década del siglo XXI, la transmisión de radio vía internet se hizo realidad, además que la ampliación de formatos que tienen su origen en lo radiofónico, tales como el podcast, por ejemplo, proliferaron alrededor del mundo. Esto es importante, porque da cuenta de que la posibilidad de producir contenidos *amateurs* prescindiendo de diversos conocimientos técnicos de lenguaje de programación e incluso, prescindiendo de la gran infraestructura que supone la radio, podían realizarse programas radiofónicos a medida, no de los consumidores, sino propiamente de los productores.

Respecto a la *manipulación retroactiva*, Duarte sostiene que la internet es el *médium* por excelencia de la nueva industria cultural, en tanto que su estructura permite generar respuestas inmediatas, de tal suerte que el receptor de mensajes de la industria cultural clásica, también se convierte en interlocutor activo al emitir contenidos en diversas plataformas, rompiendo con la verticalidad típica de la industria clásica.

> Se debe recordar que los medios principales de la industria cultural "clásica" eran unidireccionales, siendo que, para enfatizar el carácter autoritario de la estructura material de la cultural mercantilizada, Horkheimer y Adorno llegaron a comparar el principal medio de telecomunicaciones de masas de su época −la radio− con el aparato que había revolucionado poco tiempo antes de las telecomunicaciones, pero parecía no estar actualizado respecto a la estructura de la sociedad que se estaba gestando en aquélla época, es decir, el teléfono (Duarte, 2011, p. 108).

Esta comparación entre un medio y otro es interesante, toda vez que el teléfono permite a los sujetos desempeñarse como interlocutores. Adorno subrayó el carácter *democrático* de la radio, puesto que ésta "convierte a todos los oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras" (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 167).

Por otro lado, Duarte propone el término *capilarización* para caracterizar al factor que opera actualmente dentro de la cultura de masas, y refiere que los mensajes tanto audiovisuales como de texto tienen la capacidad de penetrar de forma inmediata en todo el mundo, generando a su vez una interacción que los medios tradicionales no permiten, dado su carácter analógico, unidireccional y vertical. Desde este punto de vista, este autor señala que la materialidad tecnológica de la nueva era "tiene posibilidades libertadoras inexistentes en la versión clásica", y no obstante lo anterior, el proceso de la manipulación retroactiva se perfecciona en tanto que existe cierta *coerción a la emisión*, término que el autor retoma del filósofo alemán Christoph Türcke.

> Poco importa el contenido de lo que es emitido, es forzoso que se transmita algo ininterrumpidamente: mensajes por el celular, actualización del blog personal o de la página en redes sociales (llevada al paroxismo por *Twitter*), mensajes a los amigos y/o familiares. No es ocioso recordar que el advenimiento de la coerción a la emisión, en la medida en que instituye el imperativo de las "respuestas" a los estímulos de las agencias centrales de producción, duplica para el sistema de dominación los dos aspectos principales de la industria cultural: el económico, dado que las emisiones rinden millones a los proveedores de servicios de

> telecomunicaciones (como se vio, hoy también productores de "contenidos" de la cultura de masas), y el ideológico, pues la simple emisión que obedece a la coerción difusa funciona de suyo como una adhesión al sistema como un todo (Duarte, 2011, p. 110).

En relación con la *usurpación del esquematismo,* Duarte asevera que la más evidente de sus características es el realismo de sus productos, lo cual queda claramente ejemplificado con contenidos audiovisuales de alta definición y su diseño en tercera o hasta en cuarta dimensión, los cuales resaltan la experiencia inmediata y las percepciones sintéticas que pueden ser controladas en su totalidad: "la verdadera realidad es la construida artificialmente por los medios, mientras aquella que −hasta ahora− normalmente se considera verdadera es fruto de la narrativa sin gracia de unos pocos malhumorados". Esta usurpación del esquematismo optimizó la manipulación retroactiva al potencializar la proximidad de la estructura de los productos culturales al aparato cognitivo humano en general, dejando poco lugar a la imaginación: "se puede decir que, también en virtud de los mecanismos de *feedback* en la industria cultural digital, la usurpación del esquematismo se ha vuelto hoy mucho menos metafórica y más literal de lo que era en la industria cultural clásica" (Duarte, 2011, p.112).

Por su parte la *domesticación del estilo*, es decir, la estandarización de los productos es una discusión que Adorno y Horkheimer desarrollaron en su *Dialéctica de la Ilustración* respecto a las obras de arte totales y las mercancías culturales, cuya diferencia sustancial radica justamente en el predominio del estilo en las primeras, mientras que en las segundas el estilo pasa a último término en tanto que es eclipsado por las técnicas de la reproducción.

Tomando en cuenta el crisol de posibilidades que el desarrollo tecnológico trajo consigo, en la actualidad cualquier tipo de obra se vio beneficiada a raíz de estos adelantos e incluso, ahora la posibilidad de que surjan obras completamente de este tipo de nuevos recursos, como es el caso de la música electrónica, que a pesar de su relativo auge y desarrollo, sus inicios se remontan a la mitad del siglo XX[18], o incluso

[18] Un recuento interesante sobre los inicios y el desarrollo histórico de la música electrónica puede consultarse en el sitio web http://120years.net/ cuyo primer registro data de 1748 y se actualiza permanentemente. Hasta ahora, la página ofrece registros que van desde el año previamente señalado hasta la primera década del 80 del siglo pasado. Su organización cronológica está basada en el

visible dentro de las técnicas cinematográficas en cuanto al montaje de la imagen, es totalmente vigente, por señalar un par de claros ejemplos.

Para Duarte, en la industria cultural 2.0, el estilo es "una prolongación casi idéntica de su versión original: la impresión que se tiene es la de que el mismo idioma estandarizado y *kitsch* se traspuso al lenguaje más flexible y pleno de recursos que los medios computacionales ofreciera" (p. 113).

Lo anterior, señala el autor, mantiene por un lado estrecha relación con la coerción de la emisión (*Sendezwang*), puesto que el contenido de los mensajes "compulsivo e irreflexivo, genera inmediatamente la pura y simple reproducción, por parte de las masas, de los patrones provistos por la propia industria cultural en sus emisiones".

Por otra parte, la *domesticación del estilo* es también una consecuencia lógica de la *capilarización* de la industria cultural digital respecto a su accesibilidad y difusión en dos aspectos. El primero de ellos se refiere a la apropiación que las productoras de mercancías culturales llevan a cabo con la finalidad de aproximarse a su público, "canibalizando una estética que, en el fondo, es el fruto del entrecruzamiento de un idioma establecido hiperconvencional con la precariedad típica de las herramientas *amateurs* de producción que se encuentran en las manos de las masas" (Duarte, 2011, p. 113).

Sin embargo, este último punto resalta un factor importante en relación con la apropiación que realizan de igual manera receptores y emisores de mensajes multimedia, en tanto que existe la posibilidad de que puedan consolidarse uno o más estilos, al vislumbrarse el eventual resurgimiento de la cultura popular como legítima expresión de las masas, "la cual no existe desde su mencionada absorción por la cultura mercantilizada" (Duarte, 2011, p. 114).

En cuanto al cuarto elemento denominado por el autor como *despontecialización de lo trágico*, se traduce actualmente en la simulación de la "espectacularización" y la manipulación de la realidad exterior mediante la estética digital de la industria cultural

---

desarrollo de los distintos instrumentos electrónicos que se han diseñado y fabricado durante más de una centuria.

2.0. Dicha despontencialización parece remarcar el desequilibrio entre lo que en su momento Adorno diferenció como la dialéctica entre lo universal y lo particular, y es justamente esta inestabilidad la que exige a las masas imbuirse del sistema cuyo poder coercitivo es, la mayoría de las veces, imperceptible.

Respecto al último y quinto operador de la cultura de masas clásica se encuentra el *fetichismo de la mercancía cultural*. Duarte señala que el contenido de ésta se encuentra condicionado en buena medida por la indiferenciación entre los contenidos y los medios por los cuales se producen. Este fenómeno tiene relación directa con el proceso de *capilarización* antes descrita, puesto que tanto para recibir como para emitir contenidos, los usuarios (consumidores) necesitan conocer las nociones básicas de la lógica del funcionamiento de los dispositivos tecnológicos.

De esta indiferenciación o mejor dicho, del entrecruzamiento indiferenciado del uso (consumo) de productos o mercancías culturales observándolo desde sus bases materiales (dispositivos), sus bases inmateriales (software y/o plataformas de difusión) surge la diversidad de mensajes, cuyo contenido está supeditado a la indistinción entre lo material y lo inmaterial.

Desde este punto de vista, Scott Lash (2005) apunta que "en los multimedios consumimos simultáneamente contenido y tecnología" en tanto que el público de la industria cultural global-digital es interactivo, toda vez que las industrias culturales globales trabajan según la lógica de interfaz, la cual Duarte describe como "un modo de imbricación del aspecto inmaterial de los mensajes transmitidos por la cultura de masas" y asevera que la industria cultural global-digital actual puede ser definida como "el imperio de los *gadgets*". En este sentido, en la interfaz se conjuga el fetichismo de la mercancía (p. 116).

Un claro ejemplo de lo anterior es la *personalización* de los dispositivos mediante la adecuación de la interfaz cuya flexibilidad se adapta a los gustos y/o a las necesidades de los usuarios, además de que "en lugar de producir necesariamente a gran escala con vistas a alcanzar un público masivo –como lo hacía la versión clásica–, ofrecer mercancías que suplan una demanda más calificada, procurando un público

numéricamente más restringido, pero con un poder de compra por encima de la media, por lo tanto, con la capacidad de pagar más por producto recibido, lo que compensa –a veces regiamente– la pérdida de competitividad por el no aprovechamiento de la economía a gran escala".

Hasta aquí se ha delineado un marco teórico que encuadra el objeto de estudio de esta investigación. Se partió de un breve recorrido sobre los estudios culturales y su importancia para comprender la relación que existe entre la cultura y la identidad, los cuales son conceptos que conforman la materia prima de los procesos de comunicación. Se ha dicho que la cultura se objetiva en bienes culturales, mismos que son susceptibles de la percepción estética de los individuos, pero también la cultura se subjetiva en el discurso de los mismos por medio de signos y símbolos.

Esta concatenación de elementos configuran el halo que rodea al concepto de escena, la percepción estética como una admiración de los bienes culturales, de la producción y de la reproducción de los mismos, pero también de la función social del arte y del artista, como un producto de un sistema de relaciones entre posiciones sociales.

Se ha dicho también que la función social del arte y del artista es atravesada de forma arbitraria por la percepción estética del espectador, la cual no necesariamente debe estar mediada por las instituciones especializadas, y que de esta arbitrariedad surgen las escenas culturales, o en este caso específico, las escenas musicales, como una contestación simbólica hacia el orden institucionalizado que las excluye.

Por lo anteriormente descrito, es conveniente intentar una caracterización de la escena de música oscura en la Ciudad de México, de tal suerte que en un segundo momento, ésta sirva para hacer un puente sobre lo que se ha producido académicamente sobre el tema

1.5 Hacia una caracterización de la escena de música oscura de la Ciudad de México.

La *escena oscura* puede entenderse como un conjunto de prácticas y expresiones estéticas que retoma algunas corrientes artísticas como el arte gótico, la literatura de horror y el romanticismo, principalmente.

Las prácticas son diversas, la escena circula dentro del espacio urbano, se conforma por diversos colectivos que se vinculan directamente con la creación de sus propios territorios, sus modos de organización, en donde confluyen los intereses y objetivos específicos de cada grupo, además de su interacción con los otros, generándose, en virtud de esto, cierta discrepancia y antagonismo al interior de la misma escena.

No obstante, la escena oscura mexicana se caracteriza primordialmente por su producción cultural, es decir, genera sus propios bienes o mercancías culturales, los cuales tienen valor de uso y de cambio, tanto al interior de la escena como fuera de ella.

Una de sus prácticas más prolíficas es aquella asociada a la cuestión musical, un aspecto significativo cuando damos cuenta que es justamente la música el punto de partida que conforma una escena, un estilo de vida, una comunidad de estilo o una subcultura, según el enfoque teórico desde el que se mire y que se abordará en el siguiente apartado. Aunque paradójicamente, es el papel de la música lo que se ha observado en menor grado, a pesar de que su estudio se ha centrado más desde perspectivas sociológicas y antropológicas. Así, la música no ha sido un objeto de estudio específico.

En este sentido, este trabajo pretende mostrar que la producción musical es la sustancia de la propia escena, desde su versión primigenia, surgida en Europa a fines de los años 70, y que curiosamente no se denominaba o no se refería como gótica u obscura, sino hasta los primeros años de la década del 80 del siglo pasado, con el surgimiento de la agrupación inglesa Bauhaus.

Posteriormente, la expansión de este tipo de música tuvo auge y presencia en Estados Unidos durante esa misma década y fue hasta el final de esa misma década, arribó a México por medio de la industria cultural, a través de revistas especializadas (*Conecte* y *Sonido*, por ejemplo), algunos programas de televisión de revista musical y de

entretenimiento, y desde luego, la radio, especialmente por la estación Rock101 que comenzó a programar música clasificada como gothic rock, entre otros géneros vanguardistas y diversos a lo que comúnmente se escuchaba en las estaciones de la radio mexicana.

La articulación entre medios masivos de comunicación, los productos culturales de la escena y la propia escena local de música oscura, surgió entre diversas tensiones al final de la década del 80, y su proliferación y consolidación se dio en la primera mitad de la década siguiente.

Retomamos el término de *escena musical* desde Straw (1991), quien la define como "el espacio cultural en el cual una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras dentro de procesos de diferenciación, según las muy diversas trayectorias de cambio e intercambio".

En este sentido, la práctica musical asociada con el consumo cultural, se puede sintetizar como actos que diferencian simbólicamente, integran, comunican y objetivan los deseos, se desarrolla dentro de procesos de cambio histórico y es signo de una época, puesto que la música deviene como cultura, como identidad y pertenencia a un grupo determinado (Bennett y Peterson, 2004).

No obstante, la música se concibe por un lado, como el *acto de creación* del artista, y por otro, desde la industria cultural, como *producto*. Desde este punto de vista, la música es bidimensional: el consumo y el gusto social son dos de los elementos que la componen y estos a su vez están intervenidos por los medios masivos, pues estos diferencian entre el *consumo* (como un acto de transacción pura), y el consumo cultural (como acto simbólico). Además que los medios determinan la circulación de las mercancías culturales, en función de su rentabilidad.[19]

---

[19] Si bien este trabajo no aborda el concepto de consumo cultural, puesto que implicaría un tratamiento diferente, no podemos pasar de largo ante él, toda vez que se hace presente cuando se habla de producción cultural. En este sentido, vale recordar la definición de Néstor García Canclini quien lo define como "el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica" (García Canclini, 1992, p. 12). Según este autor, una de las problemáticas asociadas con el consumo cultural es la apropiación de los bienes culturales como actos

Recordemos que, de acuerdo con Bennett y Petterson (2004), el término *escena* se usó por primera vez, dentro de la jerga del periodismo para referirse a la vida bohemia de los seguidores del jazz. Este punto es relevante en tanto que nos proporciona luz sobre el nacimiento de las escenas en el terreno artístico: la injerencia de los medios respecto a la clasificación de aquellos estilos musicales que en su época son poco comprendidos en tanto que son vanguardistas, pues rompen con la tradición de un arte determinado; y en segundo lugar, el papel que tiene la música como conformadora de identidades colectivas, y por ende, su incidencia en la configuración de las sociedades, independientemente de los patrones de consumo cultural que estén asociados a ella.

En este sentido, conviene repasar brevemente la caracterización de industria cultural desde la Escuela Crítica de Frankfurt, puesto que el planteamiento realizado por Adorno y Horkheimer es el primero que analiza el papel de la industria cultural en la historia de las ciencias sociales.

La vigencia de este término es incuestionable cuando nos percatamos de la preponderancia que tienen los medios masivos en la conformación de la cultura de la sociedad y que como dispositivos tecnológicos determinan pautas de comportamiento, valorización y concepción del mundo.

Con la finalidad de ampliar un poco más los marcos de referencia en torno al tema, es imprescindible revisar qué se ha investigado sobre los dark, góticos, sobre la escena oscura, la subcultura, la contracultura oscura, tal como se ha denominado al paso de los años. En este afán, el siguiente capítulo aborda sobre los diversos estudios que se han realizado desde una perspectiva académica.

---

de distinción, y todos los actos de consumo son hechos culturales. Las mercancías ofrecidas por la industria de la cultura contribuyen a la reproducción de la sociedad y a veces a la expansión del capital, aunque su valor simbólico suele prevalecer sobre su valor utilitario.

Capítulo 2. Estudios sobre la escena oscura

2.1 El estado del arte sobre la escena oscura

El siguiente apartado tiene por objetivo introducir al lector hacia los distintos enfoques que desde diversas disciplinas se han efectuado en torno de la escena oscura, por lo que esta revisión del estado del arte constituye un panorama general sobre los distintos trabajos de investigación tocantes al tema. Gran parte de las aportaciones que han surgido desde la academia versan en torno al concepto de lo gótico, por lo que se analizarán las acepciones que se han elaborado a efecto de poder tomar una postura y, en consecuencia, retomar el concepto de *escena musical*, el cual es el punto de partida que sostiene los objetivos de esta investigación.

Se presenta entonces el resultado de una búsqueda de información sobre las investigaciones que se han acercado al estudio de la escena oscura. Se hallaron cuatro tesis de licenciatura: dos de ellas pertenecen a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Una de ellas desde la psicología social y otra desde la historia. Dos más se trabajaron a partir del enfoque disciplinario de la comunicación: una proviene de la Universidad Nacional Autónoma de México y la segunda de la Universidad de Costa Rica.

A estas investigaciones se suman tres de maestría trabajadas desde la antropología social, una proveniente de la Universidad Iberoamericana, la segunda, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y la tercera de la Universidad de Ámsterdam (Países Bajos). Se añade una tesis de doctorado que trabaja desde la filosofía y pertenece a la Universidad de Florida (EE.UU.).

Además de las tesis anteriores, se revisaron dos artículos del antropólogo Alfredo Nateras Domínguez, adscrito a la UAM Xochimilco, quien ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de las culturas juveniles y su relación con la música. Asimismo, se integró un artículo de Luis Fernando Bolaños, investigador de la Universidad Intercultural de Chiapas, México.

Es importante señalar que los diversos trabajos hacen referencia a la escena oscura bajo distintas denominaciones, sin embargo, se apunta a realizar un ejercicio de descripción —teórica, metodológica y técnica— de los estudios precedentes, así como su posterior análisis, de tal suerte que esta disección permita argumentar el por qué esta tesis aborda a la escena oscura desde el término *escena musical*.

2.2 *El estudio de la escena oscura como cultura juvenil*

En el contexto mexicano temas como culturas juveniles, música e identidad han generado significativas investigaciones al respecto, sobresaliendo los enfoques antropológicos como es el caso del libro *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, de la antropóloga Maritza Urteaga[20]; por su parte, la antropóloga Rossana Reguillo Cruz ha publicado también una investigación titulada *Estrategias del desencanto. La emergencia de culturas juveniles en Latinoamérica*[21].

El también antropólogo Alfredo Nateras Domínguez ha abordado con ahínco el tema de la juventud y sus diversas expresiones contraculturales. En *Jóvenes, Identidades y Cultura Urbana*[22], confluyen diversos trabajos en torno a los distintos temas que se desprenden del estudio de las culturas juveniles: cultura punk, música, grafitti y problemáticas juveniles relacionadas con políticas públicas, por mencionar algunos ejemplos[23].

[20] Urteaga Castro-Pozo, Maritza (1998). *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano.* Colección Jóvenes, No. 3. México: CONACULTA.
[21] Reguillo Cruz, Rossana (2002). *Estrategias del desencanto. La emergencia de culturas juveniles en Latinoamérica.* Buenos Aires: Ediciones Norma.
[22] Nateras Domínguez, Alfredo (2002). *Jóvenes, Identidades y Cultura Urbana.* México: Porrúa-Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
[23] No obstante, es importante señalar que se han elaborado otras investigaciones como las de los antropólogos Carles Feixa, Maritza Urteaga y Rossana Reguillo, quienes abordan la problemática de las culturas juveniles y su relación con la música y la construcción de la identidad y de territorios. Si bien no podríamos asegurar que la escena oscura es propiamente una cultura juvenil, dichas investigaciones arrojan luz sobre el objeto de estudio del presente trabajo que se desglosa a continuación.

De igual manera, se encuentra el antropólogo español Carles Feixa, quien ha contribuido prolíficamente al estudio de las expresiones juveniles y ha publicado algunos títulos como *De jóvenes, bandas y tribus* y *El Reloj de Arena*[24].

Cabe destacar que estos trabajos representan un aporte valioso respecto a la mirada vertida sobre temas de juventud, no obstante, hay pocas investigaciones que aborden específicamente a la escena oscura[25] como objeto de estudio. En relación con esta aseveración, Nateras (2002) apunta:

> Apenas empiezan a realizarse algunos estudios del estilo "dark o gótico" desde el mirar de antropólogos, sociólogos, comunicólogos y psicólogos sociales. De las incipientes referencias se tiene un muy buen trabajo de José Manuel Valenzuela fechado en 1999 denominado: La siesta del alma. Los góticos y la simbología "dark"; en el cual el autor lleva un recorrido amplio y profundo por los ámbitos literario, existencialista y cinematográfico cuyas coordenadas son el vampirismo, la muerte, las atmósferas urbanas ligado con lo dark juvenil (2002: 188).

Así pues, el trabajo de José Manuel Valenzuela Arce, sociólogo del Colegio de la Frontera Norte (COLEF) titulado "*La siesta del alma: los góticos y la simbología dark"* (2000), constituye propiamente el primer acercamiento académico que estudia las expresiones góticas/darks de los jóvenes mexicanos. Dicho trabajo, conforma un capítulo del libro titulado *El futuro ya fue: Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*[26].

En este trabajo, el autor hace un breve recuento de cómo comenzaron a surgir grupos de góticos en el norte del país, específicamente en la ciudad de Tijuana, mencionando algunas de las influencias musicales, y por medio del discurso de algunos de estos jóvenes, el autor logra aproximarse a los significados que ellos otorgan a los distintos

---

[24] Feixa, Carles (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México.* México: Causa Joven.
__________ (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.

[25] También denominada *movimiento gótico*, *subcultura gótica*, *contracultura gótica* o *dark*. Es importante decir que este trabajo de investigación pretende tomar una postura respecto a la denominación de esta manifestación cultural (que no es necesariamente juvenil), en tanto que está centrada en la producción artística de la misma, aspecto que se desarrollará con mayor detalle en el apartado correspondiente al concepto de escena.

[26] Valenzuela, Juan Manuel (2009). "La siesta del alma: los góticos y la simbología dark". En *El futuro ya fue: Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: Colegio de la Frontera Norte. (Trabajo original publicado en *Umbrales. Cambios culturales, desafíos nacionales y juventud.* Corporación Región Editorial, 2000, pp. 141-193).

elementos que configuran el imaginario de lo gótico, abundando principalmente en la literatura, el cine y el vampirismo.

El resultado de este entretejimiento es una caracterización un tanto difusa respecto a quiénes son los góticos, sin embargo se retoma aquí en virtud de que es el primer trabajo que desde las ciencias sociales intenta estudiar a los góticos como expresión juvenil y que otorga un panorama general respecto a ellos.

Retomo algunas conclusiones a las que llega el autor:

> (…) el movimiento gótico se desarrolló desde finales de la década de los años setenta, y otras opciones que, asumiendo el prefijo pos, se definían y diferenciaban de la rebeldía de punta de los hijos del maguey. Una parte de la manifestación post punk asumió el luto como forma de expresión, incorporando colores oscuros, rosarios y algunos iconos alusivos a la muerte. Las criaturas de la noche emergieron de la penumbra para cobrar visibilidad. Influidos por David Bowie, The Cure, Bauhaus o el New Age, se generó una nueva expresión juvenil, con una simbología necrofílica, decadentista y un marcado interés por los procesos que ocurren más allá de la vida (p. 144).
>
> Este es el caso de los góticos, jóvenes que ritualizan la muerte y sus representantes, como referentes que otorgan sentido a la vida. Su campo semántico se puebla de imágenes y conceptos donde deambulan sombras, la noche, sueños, criaturas nocturnas, vampiros y demonios. Los góticos son jóvenes noctámbulos de rostros demacrados y miradas distantes, que salen con sus negros atavíos para cumplir su marcha por sitios sórdidos, calles solitarias, o panteones donde encuentran el ambiente y la compañía de los no vivos, o de quienes gozan participando en el juego de la noche, con quienes viven una relación mimética con ella, la emulan, la escenifican, la ridiculizan (p. 146).
>
> Los góticos han conformado una cultura donde la muerte posee importante protagonismo. Por sus discursos deambulan imágenes necrofílicas o autores existencialistas (no siempre comprendidos), cuyo pensamiento es utilizado para reflexionar sobre aspectos centrales del ser, de la existencia, del vacío, de soledad de los intermediarios entre vida y muerte (p. 168).
>
> El movimiento gótico no es sinónimo de satanismo. En muchas ocasiones no pasa de un juego ingenuo o de una transgresión que, a pesar de todo, se separa del discurso dominante sobre el orden y asume una condición preferente por el lado oscuro de la vida (p. 168).
>
> Los góticos realizan una apropiación trizada de algunas tesis existencialistas, asumidas como actitud espiritual, en las cuales la crisis es "una manera de ser" donde anida la duda, la muerte,

> el vacío, el hastío, la nada que anonada. Las "mil verdades diferentes" devienen apatía, una constante caída, banalidad (asociada a la mentira) como fuga de sí misma. La crisis es refugio, destino, degradación, o, de manera más englobante: decadentismo (p. 172).

> Como ocurre con otros movimientos juveniles, la identificación inicial se origina en la música, la estampa y la necesidad de expresarse colectivamente (p. 174).

> El gótico no se propone construir alternativas ni escapar de las estructuras de poder existentes, por el contrario, algunos de ellos se pronuncian a favor de algunos de los aspectos más degradantes de esos poderes, como la misoginia o el culto a expresiones dictatoriales, o de una lógica opresiva, asociada con la perspectiva nietzscheana, o heideggeriana (p. 192).

La perspectiva desde la cual el autor llega a estas aseveraciones es desde la sociología, sin embargo, las generalizaciones vertidas en su texto son producto del discurso particular de algunos de los entrevistados, por lo que no pueden considerarse como determinaciones absolutas, sino que éstas son meras aproximaciones y entendimientos particulares de los mismos góticos tijuanenses respecto a ciertos tópicos, que no quedan claramente elucidados dentro del trabajo elaborado por Valenzuela, pues no se hacen explícitos los objetivos, las preguntas de investigación, la metodología ni las técnicas por medio de las cuales se concluyen las citas anteriores.

La descripción proporcionada cae en el cliché desmedido y no hay certeza de que estas aseveraciones retomen, señalándolo claramente, del discurso de los entrevistados.

2.3 *La música oscura como signo de identidad y el cuerpo como territorio*

En 1993, el antropólogo de la UAM-I, Alfredo Nateras, publicó *"Identidades colectivas; rock, jóvenes y drogas"*[27], ensayo en el cual reflexiona sobre las implicaciones del rock y la juventud partiendo de tres preguntas eje: 1) ¿Cómo empezar a reflexionar de una manera distinta al rock alejado de su estigma contestatario para ubicarlo dentro de nuevos códigos? 2) ¿Qué acontece con los jóvenes urbanos y los procesos subjetivos de sus identidades colectivas en tiempos de crisis de la modernidad? 3) ¿Desde qué lugares referirse al uso social de drogas sin

[27] Nateras, Alfredo (1993). "Identidades colectivas; rock, jóvenes y drogas". En Miguel Ángel Aguilar, et.al (Comp.) *Simpatía por el Rock. Industria, cultura y sociedad.* México: UAM-I, pp. 101-112.

caer en ningún tipo de apología y desentrañar sus diversas significaciones? (Nateras, 1993, pp.101-112).

El autor distingue cuatro momentos básicos en este entramado que parten desde la década de los años 60, 70, 80 y 90 del siglo pasado, siendo la década de los 80 en donde ubica el surgimiento del *dark* como género musical, sin especificar claramente el origen del mismo, puesto que el trabajo no aborda exclusivamente este tema.

Si bien la reflexión del autor no se concentra únicamente en esta expresión, considero que es una referencia necesaria en cuanto a estudios de la juventud se refiere, pues se comienza a reflexionar sobre los cambios sociales y su impacto en la juventud:

> (…) ser rockanrolero no solamente alude a aquel que crea y ejecuta la música, también implica a aquellos que se apropian del código de signos y significaciones de la práctica social juvenil. Lo rockanrolero o los rockanroleros hilan entretejido de vínculos intersubjetivos (…) el rock se construye socialmente a través de las diversas prácticas y usos de sus actores sociales. Dicho fenómeno es una edificación llevada a cabo a través del acto comunicativo e implica circulación, apropiación y decodificación de los signos y significados (1993: 105-106).

Para el autor, "el rock genera un movimiento social" y éste a su vez configura identidades colectivas. Dicho planteamiento constituye una de las primeras reflexiones en torno a las culturas juveniles y su despliegue en espacios principalmente urbanos, da algunas pistas para entender la identidad por medio del uso de objetos, símbolos y rituales.

El mismo Nateras publicó en 2002 un artículo titulado *"Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: graffiteros y góticos"*[28], en el que apoyado del concepto de "tribalismos posmodernos" acuñado por Michel Maffesoli, aborda antropológica y cualitativamente a estos grupos y los considera como "nuevas identidades urbanas" o como "identidades en resistencia". Propone que estas identidades deben mirarse desde el contexto sociohistórico en el cual tienen lugar,

[28] Nateras, Alfredo. "Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: graffiteros y góticos" En Chihu Amparán, Aquiles (Coord.) *Sociología de la Identidad.* Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 2002, pp. 185-219.

además de vincular la estética corporal a la identidad, concepto que retoma del sociólogo Gilberto Giménez y concluye que el rock genera procesos de identidad.

Nateras utiliza también el concepto de "territorio" desarrollado por la antropóloga Rosana Reguillo y lo traslada a la estética corporal y refiere al cuerpo como un territorio en donde los jóvenes plasman su identidad por medio de las modificaciones que le realizan a sus propios cuerpos y reconsidera que estos son visibles en virtud de sus desplazamientos y expansión en el ámbito de lo público (p. 205).

Es interesante que para adentrarse en el tema de los góticos, Nateras retoma la definición del Diccionario Internacional de Simon and Schusters (1973), que define lo gótico como "horripilante, cruel, antiguo, grotesco" (p. 213) y señala que está invariablemente relacionado con el arte europeo surgido en el siglo XII y el neogótico de los siglos XVIII y XIX.

Nateras apunta que el agrupamiento de jóvenes góticos es "micro" (2002, p. 215) y se caracterizan por su propuesta estética, literaria y mística. Señala un dato importante que recoge a través de una entrevista realizada a Francisco Valle, uno de los primeros punks de la Ciudad de México, quien asegura que el género musical que permitió el salto cualitativo del punk al rock oscuro como un nuevo estilo musical fue el New Romantic, al cual define como "totalmente depresivo, tristón no tiene esperanza en la vida (…) su espectro es limitado, es una especie de conformista de la oscuridad" (p. 216).

Rescata también una cita del periodista Sergio Monsalvo[29], quien asegura en un texto fechado en el año 2000 que "los darkies son el símbolo de la incomunicación, o mejor dicho, el deseo de alcanzar una comunicación imposible. Y acaso sea esa la razón por la que, en desesperado intento por establecerla, se asocian entre sí para entregarse a la orgía de sus conocimientos elitistas" (p. 217).

---

[29] Monsalvo, Sergio. "Estética dark: melancolía por la muerte". En Martínez, Carlos (comp.) (2009). *La cresta de la ola. Reinvenciones y disgresiones de la Contracultura en México.* México: Generación Publicaciones Periodísticas S.C.

Otra investigación que considero relevante para enmarcar mi objeto de estudio es *Rock 101: idea musical*[30], tesis de licenciatura que trabaja desde una perspectiva comunicativa y que sin ser una investigación que abunde o profundice sobre la escena de música oscura, considero que aporta datos relevantes respecto a la radio en México y los distintos espacios radiofónicos con contenidos destinados a una audiencia compuesta principalmente por jóvenes.

Este trabajo es un documento monográfico respecto a la estación Rock 101, que en su momento fue una radiodifusora de géneros musicales poco conocidos en nuestro país y que surgió a mediados de la década de los años ochenta del siglo pasado.

Leandro (2008), señala el programa *Gaveta 12* conducido por Clauzzen Hernández como uno de los pilares dentro de los medios de comunicación que dieron a conocer la música oscura. Por medio de entrevistas aplicadas a los conductores directamente implicados con los conceptos y contenidos de la estación, muestra el papel determinante que tuvo la radio como industria cultural para que este tipo de música se diera a conocer, lo cual expresa claramente en las siguientes líneas:

> El concepto de la estación, según Jordi, comenzó apelando un poco a la marginalidad, era como una estación de "outsiders" que oía la gente que le interesaba, por ejemplo Siouxsie and The Banshees o The Cure (por ahí de 1986), la popularidad del mundo empezó a tender hacia esas bandas marginales. Incluso de repente se llegó a pensar que esto desaparecía de Rock 101, pero no, lo curioso es que creció. Al señalar la palabra "outsiders", nos referimos a la gente automarginada, no en el sentido económico, sino de que yo no voy a oír lo que los demás escuchan, son como los que están buscando la parte alternativa (p. 34).'

2.4 La escena oscura ¿una construcción ideológica?

Por otro lado, *Construcción social de la muerte y el futuro en jóvenes hombres y mujeres que usan y se apropian del Tianguis Cultural del Chopo: Darketos y Góticos*[31], es una tesis de licenciatura cuyo enfoque disciplinario parte de la psicología social. Su autora, Rosario Castillo Almaraz, señala como objetivo general "conocer

---

[30] Leandro Hernández, Néstor. *Rock 101: idea musical.* Tesis (Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva). México: UNAM-FES Acatlán, 2008, 111 pp.

[31] Castillo Almaraz, Rosario. *Construcción social de la muerte y el futuro en jóvenes hombres y mujeres que usan y se apropian del Tianguis Cultural del Chopo: Darketos y Góticos*. Tesis (Licenciatura en Psicología Social). México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa. 2002, pp. 188.

cómo se construye el concepto y/o percepción de la muerte y el futuro, en jóvenes tanto hombres como mujeres, darketos y góticos que asisten al Tianguis Cultural del Chopo" (2002, p.8). De igual manera, los objetivos específicos que persigue con su investigación son los siguientes:

> -Dar cuenta con quién o con quiénes se identifican los jóvenes hombres y mujeres darketos y góticos que asisten al Tianguis Cultural del Chopo.
> -Describir como usan el espacio público del Tianguis Cultural del Chopo en la construcción del concepto y/o percepción de la muerte y el futuro.
> -Qué otros espacios usan (públicos, semipúblicos o privados), aparte del Tianguis Cultural del Chopo.
> -Conocer las fiestas góticas para describir como se relacionan dentro de ellas.
> -Conocer las actividades que desempeñan dentro del marco institucional (en relación a si estudian, trabajan, etc.).
> -Cómo comparten el espacio del Tianguis Cultural del Chopo con otro tipo de jóvenes, como los cholos, rastas, punketos, etc.
> -De qué manera se relacionan con los otros estilos juveniles, cholos, rastas, metaleros, etc. (2002: 8).

La hipótesis parte de la enunciación de un lema que adjudica a los góticos y cuyo origen no puede verificarse, pues no especifica de dónde lo retoma, pero lo utiliza como una generalización en la que presupone a la muerte como una base ideológica de lo que en su último objetivo señala como "estilo juvenil"[32]. Este lema es el punto de partida y la justificación de su investigación:

---

[32] Cabe señalar que para Hebdige, en los estilos subculturales se reflejan las tensiones entre grupos dominantes y dominados, toda vez que los objetos que los confeccionan poseen un doble significado y se convierten en signos de identidad y de valor, en tanto que su poder simbólico desborda al signo como un simple agregado la apariencia. El estilo indica rechazo, desdén, burla hacia los convencionalismos haciendo manifiesto el carácter arbitrario de los fenómenos culturales; para este autor, el estilo puede comprenderse de cuatro maneras: 1) como comunicación intencional, en tanto que se comunica una diferencia significante y de forma paralela, se da una comunicación a partir de la identidad de grupo; 2) el estilo es un bricolaje, entendiéndolo como una subversión de los signos. Señala que las subculturas estudiadas por él son "ostensiblemente consumistas", no obstante, llevan a cabo "rituales distintivos del consumo", y es por medio del estilo como la subcultura revela su identidad y comunica sus significados. 3) El estilo es una forma de homología, pues describe la correspondencia simbólica entre valores, estilos de vida, experiencia subjetiva y las formas musicales que expresan o refuerzan sus inquietudes. 4) El estilo es una práctica significante en tanto que refleja con precisión las implicaciones ideológicas de la forma. Véase Hebdige, Dick (2004) *Subcultura. El*

> Bajo uno de los lemas “Muere joven y serás un cadáver bello”, adoptan la muerte simbólica como una forma de disrupción ante los discursos dominantes que pueden ir desde Dios hasta el de la autoridad. Por lo que surge la inquietud de conocer desde donde ellos construyen a través de sus experiencias la muerte y el futuro, teniendo que pasar por la vida, el pasado: y la muerte corporal como fin Único o último (p. 6).

Refiere la noción de “ideología dark”, y la describe como “individualista, pesimista y romántica, además de ser un grupo que cultiva una intensa actividad cultural teniendo como eje temático el negro y la nocturnidad.” (p. 6). Identifica el surgimiento de los estudios sobre juventud con investigaciones germinales como las desarrolladas por Jorge García Robles *¿Qué tranza con las bandas?* (1983); *A la brava ése*. *Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda*, de José Manuel Valenzuela Arce (1988), y *En la Calle otra vez: las bandas. Identidad urbana y usos de la comunicación*, de Rossana Reguillo (1992).

Castillo Almaraz rastrea el origen del término “bandas callejeras” y lo ubica temporalmente a partir de 1950, vinculándolo con el tema de identidad, sobre lo cual refiere que “las identidades de estos jóvenes son creadas a partir de los otros. Una banda crea su propio estilo en base a su vestimenta, lenguaje, peinado, accesorios que pueden utilizar, el tipo de música que escuchan, diferenciándolos de las demás bandas.” (p. 3).

Desde un enfoque cualitativo, la autora examina temáticas relacionadas con la estética corporal, uso de espacios y sus formas de apropiación, los espacios compartidos con la familia, el trabajo, la escuela, entre otros. Además de abordar prácticas y producciones culturales y finalmente, la percepción que los jóvenes góticos tienen sobre la muerte y el futuro.

Las nociones conceptuales que utiliza la autora para el desarrollo de su trabajo son la de identidad (a partir del desarrollo de Gilberto Giménez), identidades juveniles, culturas juveniles, espacio y género. Hace un vínculo entre identidad y “acción comunicativa” (este último concepto, se infiere, lo retoma de Jürgen Habermas, sin

---

significado del estilo (C. Roche, Trad.). Madrid: Paidós. (Trabajo original publicado en 1979), pp. 139-174.

hacer clara referencia al autor y no hay un desarrollo conceptual sobre esta noción). Sin embargo, se deduce que vincula a la comunicación con tres condiciones que hacen posible el entendimiento: "acción conjunta, locución y géneros del habla" (p. 17).

Sin referir un autor en particular, la autora señala el concepto de identidades juveniles y las caracteriza como "procesos intersubjetivos de conformación de límites de adscripción, no estáticos ni esencialistas" (p. 19), diferenciándolas de las identidades sociales, distinción que puede resultar ambigua, puesto que la identidad juvenil no se elabora en una esfera alejada de lo social, por el contrario, surge dentro de ella. Desarrolla varias páginas sobre identidades juveniles sin referir un solo autor.

Enuncia la noción de culturas juveniles apoyándose en el trabajo de José Manuel Valenzuela, y concluye que "la cultura juvenil no existe en sí; lo que existe, son las formas de expresión culturales juveniles, diferenciadas. La cultura juvenil tampoco se mueve en los márgenes de identidad." (p. 23-24).

Respecto a este mismo concepto, proporciona una tipología elaborada por Carles Feixa en donde distingue: cultura hegemónica, cultura parental y cultura generacional. En este sentido, reseña:

> La emergencia de las culturas juveniles pueden responder a identidades barriales, a dialécticas de centro-periferia que es preciso desentrañar: porque por una parte las culturas juveniles se adaptan a su contexto ecológico estableciéndose una simbiosis entre estilo y medio. Por otra parte, las culturas juveniles crean un territorio propio, apropiándose de determinados espacios urbanos que distinguen con sus marcas: la esquina, las calles, la discoteca, etc. (Feixa, 1998) (p. 25).

Para definir el concepto de estilo retoma la propuesta de Maritza Urteaga, el cual se percibe como "una dimensión simbólica de las culturas juveniles" y señala que éste no puede entenderse como "un fenómeno de moda" o una consecuencia de la publicidad. Asimismo, recurre al concepto de género propuesto por Marta Lamas y Joan Scott, principalmente. Después, hace un vínculo con identidad y habla sobre identidades masculinas y femeninas. La noción de espacio urbano que define a partir de Rosana Reguillo, al cual también refiere como escenario.

Para caracterizar lo gótico la autora se remonta a la época de la Edad Media, el pueblo godo, el "movimiento romántico" y de ahí da un salto cuántico al surgimiento del punk en Inglaterra a mediados de los años 70. Complementa con una mención al periodista inglés Mick Mercer, quien es conocido por publicar el libro *Gothic Rock* (1993), en el cual documenta el surgimiento y la producción discográfica de agrupaciones emblemáticas del rock gótico surgido entre los años 70 y 80 del siglo XX en Estados Unidos e Inglaterra.

El trabajo de Castillo Almaraz realiza algunos planteamientos deterministas que pueden generar confusión. Por ejemplo, cuando mezcla el concepto de culturas juveniles con el de bandas juveniles, hace manifiesta una condición de calle en la que viven los jóvenes que se adhieren a estas expresiones, cuando esto no es absolutamente un requisito o una condicionante, pues la marginalidad económica y social bajo la que viven los jóvenes en situación de calle no permite que ellos mismos se adscriban o se identifiquen con determinada cultura alternativa.

Por otro lado, hablar de "ideología dark" es desafortunado, sobre todo cuando el concepto de ideología per se es difícil de asir, la literatura en torno al concepto es pletórica, y por lo tanto, adjetivar a la ideología de un grupo o de una expresión juvenil determinada, resulta riesgoso y además, difícil de fundamentar, puesto que no se advierte alguna construcción analítica para poder determinar que existe como tal una "ideología dark".

No está de sobra señalar que dentro de la escena oscura, el uso de la palabra "darketo" es considerado por las personas identificadas con esta cultura, como una adjetivación peyorativa de. Además, la autora habla de "movimiento obscuro" sin fundamentar las razones por las cuales lo denomina de esa manera y es parte del debate que mi investigación pretende plantear y fundamentar.

La autora utiliza metodología cualitativa, se vale de la entrevista profunda que fue aplicada a jóvenes góticos asiduos al Tianguis del Chopo. Éstas se realizaron con base en un "muestreo opiniatico" (sic) (p. 60), el cual, se asume, obedeció al criterio

personal de la investigadora, pues no da cuenta clara de los criterios metodológicos utilizados para elegir a sus informantes[33].

La observación participante es otra de las técnicas empleadas, por lo que la elaboración de un diario de campo le permitió identificar algunas categorías de análisis, tales como: "Memoria colectiva. Producciones culturales. Estética corporal. Espacio. Muerte. Futuro" (p. 62).

De dichas categorías resulta relevante para mi investigación la de "producciones culturales". Al respecto la autora señala que éstas tienen por "finalidad explícita la revolución cultural", pues los mismos jóvenes entrevistados las consideran "revolucionarias" (p. 132), aunque no fundamenta por qué lo son. En relación a ello, retoma el siguiente apunte de Reguillo (1992):

> Este tipo de producciones tienen como finalidad el aumentar el vínculo entre ellos, pues al no encontrar un interlocutor capaz de entender y valorar la obra, hace que el grupo se vuelva sobre sí mismo, prefiriendo el mercado de consumo propio. Los otros, o sea, el otro público, al no tener acceso regular a las obras producidas por ellos difícilmente entenderían las categorías específicas, difícilmente adquirirán las competencias que les permitan reconocer la producción artística y cultural de las bandas, quedando éstas como lo extraño, como otras formas culturales pero sin acceder nunca al estatuto legítimo de producción artística.

Sobre la producción cultural —misma que ejemplifica como "revistas, murales, grafiti, videos, tatuajes, fanzines, etc." (p. 30) —, tiene funciones específicas. Por un lado, una función interna, cuyo cometido es reafirmar las fronteras del grupo, y una externa, la cual promueve el diálogo con otras instancias sociales y juveniles.

Aunque no señala a la música como un elemento que forma parte de la producción cultural, sí hace referencia a ella cuando a partir del análisis de contenido realizado a los fanzines concluye que estos "hacen un explicación de lo que debe ser el movimiento, de las distintas facetas por las que ha pasado el dark y gótico

[33] Considero que ésta es una debilidad metodológica importante, en tanto que le impidió acercarse a los informantes más adecuados que pudieran contribuir con información precisa y concreta respecto al objeto de estudio que estableció dentro del objetivo general.

curiosamente en otros países, Inglaterra, Alemania, pero muy poco en relación al que existe en México" (p. 133).

Este es un punto importante, pues deja ver que se privilegia la producción cultural extranjera sobre la local desde el interior del grupo, haciendo énfasis en el aspecto musical cuando observa que en estos fanzines se da un espacio importante para abordar la historia de algunas agrupaciones musicales representativas de la música oscura, nacidas principalmente en Inglaterra. No obstante "no se encuentran grupos mexicanos, aunque hay algunos que en otros países son reconocidos como en el caso de Occico, Triste Makrina, flor Nocturna, Nocturno a Rosario, entre estos chavos no hay ese reconocimiento" *(sic)* (p. 133).

2.5 ***La escena oscura como contracultura***

Para comprender el movimiento gótico es otra tesis de licenciatura elaborada desde la perspectiva disciplinaria de la historia. Su autora persigue como objetivo general "presentar un análisis historiográfico y describir el movimiento gótico y su transformación en el tiempo". [34]

Como parte contextual de este trabajo, se describe el "movimiento gótico o la cultura dark" como el resultado del desarrollo y la transición cultural proveniente de la decadencia del movimiento punk durante los años 70. Del mismo modo, destaca al "movimiento gótico" como resultado de una manifestación en contra del sistema durante este periodo, lo que lo dota de un carácter revolucionario, que según así lo indica la investigación fue de índole "internacional que posteriormente se fue adoptando poco a poco como un estilo de vida y como forma de protesta, que fueron denominados en un principio como "movimientos contraculturales" (p. 2).

En el primer capítulo titulado *"¿Análisis historiográfico?: Un balance del problema"*, la autora señala que "no es seguro que esta parte del trabajo sea estrictamente un análisis historiográfico, es más bien una revisión de las principales formas en que se ha abordado el tema de los jóvenes y, por tanto, el fenómeno dark" (p. 8).

[34] Vélez Martínez, Sara Cecilia. *Para comprender el movimiento gótico*. Tesis (Licenciatura en Historia). México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 2006, 152 pp.

Con base en lo anterior, se observa que nuevamente existe una polisemia que causa confusión y poca claridad o precisión, cuando se refiere a lo dark o gótico (lo enuncia como movimiento, como cultura y también como fenómeno; más adelante, lo define como género "gótico o dark" y plantea que ambos son sinónimos).

Vélez señala que dado que es un tema contemporáneo, se carece de fuentes serias que aborden este tema, por lo que acude a trabajos académicos que han problematizado la noción de contracultura, entre los cuales menciona al filósofo español Fernando Savater y a Luis Antonio Villena, con el libro *Heterodoxias y contracultura* (1982).

Retoma el concepto de identidades juveniles, desarrollado por el antropólogo Alfredo Nateras y hace énfasis en los significados de los piercings y tatuajes desde la antropología del cuerpo. Refiere además lo elaborado por el antropólogo mexicano Edgar Morín, de quien rescata el papel de la música dentro del imaginario juvenil.

El segundo capítulo denominado "*De cultura y contracultura a identidades juveniles Alternativas"*, parte de la definición del concepto de cultura elaborado por Néstor García Canclini, quien afirma que "la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social" (p. 24).

Retoma también a Bourdieu para señalar que existe una "cultura institucional" o dominante en la que "se establecen normas morales, símbolos y prácticas, pero que es posible diferenciar de otras formas de apreciación y apropiación de los elementos que conforman una identidad juvenil" (p. 25).

La autora utiliza la idea anterior para desarrollar el concepto de contracultura, partiendo de lo elaborado por el escritor mexicano José Agustín[35] y del periodista

[35] *La contracultura en México* (1996) de José Agustín es un título cuya importancia es fundamental para el estudio de las culturas alternativas en México, pues es el primer material literario que existe sobre el tema y que supone una sistematización y descripción de éstas, además de ofrecer su ubicación temporal en el espectro de la cultura mexicana. En el prólogo de dicho libro, el autor explica que el texto es resultado de una serie de sesiones sobre el tema que impartió durante 1989 en la Casa de la Cultura de Coyoacán. En sus palabras: "Era la primera vez que en México se ofrecía un curso de este tipo y ése tuvo un éxito fuera de lo normal, lo que me hizo comprender que existía una auténtica

Guillermo Fadanelli, quien rebautiza el concepto como "cultura subterránea"; además de la propuesta del antropólogo y periodista Juan Pablo Zebadúa, la opinión de los también periodistas Francisco Palma, Carlos Martínez Rentería, para después concatenar esta serie de ideas con la propuesta de García Canclini en torno al concepto de interculturalidad y multiculturalidad.

No obstante lo anterior, la autora toma distancia del concepto de contracultura y se centra en el de "identidad juvenil", en virtud de que "determinarlas como culturas alternativas sería demasiado extensivo y como contracultura estaría muy disperso. Es por eso que utilizar el término de identidad juvenil me parece más acertado ya que estas identidades juveniles realmente no se separan del todo social (llámese arte, comercio, vestido, sentimientos, sentido de pertenencia, y por lo tanto identidad)" (p. 37).

Vélez retoma la tipología de identidades juveniles alternativas, propuesta por el sociólogo Héctor Castillo Berthier, quien además es director de la organización civil "Circo Volador"[36]. Dicha tipología distingue y caracteriza a los skinheads, los

---

necesidad de tener información objetiva, ordenada, y reflexiones pertinentes sobre la contracultura en México" (p. 11). José Agustín afirma que el trabajo de campo y el rastreo de algunas producciones culturales como revistas y fanzines, es necesario para "tener una visión más completa de las manifestaciones contraculturales" del periodo comprendido entre los años 70 y 80 del siglo XX.

[36] Sobre este espacio alternativo es importante mencionar que es producto de una investigación social aplicada realizada por el sociólogo Héctor Castillo Berthier, cuya labor comenzó en la década de los años 80 del siglo pasado. Los objetivos de su investigación se centraron en "valorar la situación los jóvenes de las clases populares identificados como *bandas*, para frenar la violencia creciente y buscar los mecanismos que permitieran reintegrarlos a una sociedad que los veía como adversarios". Derivado de esta problemática, surgió el Circo Volador, el cual es definido por el sociólogo como "un modelo de desarrollo social" enfocado a trabajar con los jóvenes y las adversidades que vivían cotidianamente. El nacimiento de este espacio se identifica a partir de 1995, a raíz de un convenio de comodato entre el gobierno de la Ciudad de México (antes Distrito Federal) y la organización civil "Investigación y Desarrollo de Proyectos Submetropolitanos", quien en colaboración de jóvenes y familiares de la Delegación Venustiano Carranza, lograron la rehabilitación del inmueble para desplegar una serie de estrategias enfocadas a realizar actividades de recreación y cultura. Por lo que en 1997 se inauguró el Centro de Arte y Cultura "Circo Volador", que hasta la fecha, ha realizado una intensa labor de identificación, integración y trabajo con los grupos sociales existentes en la zona, mediante actividades que fortalecen sus vínculos sociales, permitiendo una reconstrucción gradual del tejido social. Asimismo, ha articulado trabajo con instancias gubernamentales y ONG's nacionales y del extranjero, lo que sin duda ha derivado en la visibilización del proyecto como espacio de expresión y formación en beneficio de la comunidad. Además, hasta 2008 ha logrado la impartición de más de 100 talleres diversos de manera gratuita, medio centenar de obras de teatro y maratones de cine, diversos festivales de cultura popular juvenil y más de 400 conciertos y presentaciones musicales de artistas nacionales e internacionales.

rudeboys, los metaleros, los punks, los urbanos, raztecas, entre otros, de los cuales proporciona algunas características respecto a su estética y a su existencia.

El tercer capítulo de la investigación aborda el tema del vampirismo, lo identifica como un elemento central dentro de la cultura dark, misma que caracteriza como "conjunto de expresiones literarias, musicales, periodísticas, etc., así como también a las formas de manifestación de las costumbres, ideas y modos de comportamiento grupal o individual relacionadas con el culto al vampiro" (p. 44).

El subsecuente desarrollo del tema se centra en la definición de la figura del vampiro, los orígenes del vampirismo, los vampiros en la antigüedad, en la Edad Media, así como el vampirismo en la literatura, citando algunas obras y fragmentos de Goethe y Bram Stoker. Si bien el mito del vampiro es parte fundamental del imaginario de la cultura gótica y que permea en la música oscura como tal, no hay un vínculo que nos permita hilar discursivamente el desarrollo de este apartado.

Finalmente, el cuarto capítulo titulado *"El movimiento gótico como identidad juvenil y sus manifestaciones artísticas"*, resulta el más significativo para la presente investigación, toda vez que dedica un apartado sobre la relación entre la música y la identidad juvenil. Asegura que "la música dentro del género gótico es una manifestación artística fundamental, porque se han formado grupos tanto nacionales como extranjeros que han sabido mezclar estilos de diferentes épocas junto con instrumentos y voces sinfónicos, así como también la manifestación de diferentes emociones" (p. 95).

La autora hace un breve recorrido por las distintas agrupaciones que se relacionan con el rock oscuro, haciendo énfasis en las agrupaciones extranjeras, sin soslayar aquellas

---

Para mayor referencia consultar: Castillo Berthier, Héctor (2008). *Juventud, cultura y política social. Un proyecto de investigación aplicada en la ciudad de México, 1987-2007.* México: Instituto Mexicano de la Juventud, pp.235-248.

que forman parte de la escena musical nacional. Sustenta el vínculo entre música e identidad juvenil citando a Morín[37]:

> La música de cada cultura del gusto suele representarse en lugares de ocio más o menos especializados, donde además de construir parte de su identidad y pertenencia social por el tipo de interacciones que posibilitan en distintos públicos y músicos a través de signos y emociones, se da lugar a estrategias para escapar a los diversos controles de la cultura dominante, surgen estilos de vida particulares, se convive entre iguales —la mejor defensa ante la autoridad—, y se resignifican objetos y símbolos (2002, p. 155).

A partir de lo arriba enunciado, la autora hace un breve recorrido por los distintos espacios en donde los góticos confluyen. Respecto a las agrupaciones nacionales, señala que la mayoría de éstas "continúan buscando la manera de darse a conocer, ya sea a través de conciertos o vendiendo sus cintas o discos en El Chopo o directamente con ellos y publicarse en las mismas revistas editadas por los góticos para hacerse publicidad, pero no toda la gente conoce estas revistas, lo que hace más difícil la difusión" (p. 104).

En este mismo tenor, asevera que la producción de discos de las bandas mexicanas "es reducida, aunque sí existe una larga lista de grupos de música gótica independientes que han logrado abrirse camino sin tener necesidad de depender de agencias de publicidad como Hocico, El Clan, Divina Comedia (ahora desaparecida), Maldoror, Fractalia, Valeria, Veneno para las Hadas, Erszebeth, Exsecror Vecordia, Lahylat, y otras que no han tenido las mismas oportunidades como Shamash, Under, Moonlight, Sinestesis, Nocturno a Rosario, etc." *(sic)* (pp. 104-105).[38]

---

[37] Morín Martínez, Edgar. "Los lugares del Rock: una aproximación a los espacios juveniles". En Nateras, Alfredo (Coord.) *Jóvenes, culturas e identidades urbanas.* México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, 2002, pp. 155-171

[38] Esta afirmación podrá debatirse una vez desarrollado el tercer capítulo del presente trabajo de investigación, toda vez que dicho apartado está destinado a documentar de forma cronológica las distintas agrupaciones que, en un primer momento, han dado origen a la conformación de la escena de música oscura en la Ciudad de México, y posteriormente, a las que la han nutrido, estén vigentes o no, y también aquellas de reciente formación que siguen sumando la producción musical de la misma. Esta producción musical se verá ilustrada de forma más amplia con el discurso de los músicos de la escena obtenido por medio de la aplicación de entrevistas semiestructuradas, las cuales apuntaron a conocer su experiencia dentro de la escena y su relación con la radio pública y la industria disquera en general.

2.6 De la cultura juvenil a la comunidad de estilo

Siguiendo con las investigaciones realizadas en torno a la escena oscura se encuentra *El gótico es un estilo de vida: el caso de la Escena Oscura en la Ciudad de México*[39], un estudio que hace un intenso recorrido por algunas corrientes propias de los estudios culturales respecto a las aportaciones teóricas de los mismos, tales como los conceptos de subcultura, culturas juveniles, contracultura y tribus urbanas.

Arce (2008), lleva a cabo este recorrido conceptual para establecer su propuesta y señalar que el gótico es un estilo de vida, el cual se caracteriza por "vivir cuestionando a la cultura hegemónica, llevar una vida diseñada por ellos mismos bajo sus propias reglas, contar con herramientas propias de subsistencia a nivel laboral y escolar" (p. 25), sin perder de vista tres elementos clave: la distinción, el estilo y la identidad, conceptos sobre los cuales elabora una buena parte de su trabajo.

Identifica a la escena oscura como una "identidad colectiva", pero al gótico o goth no lo caracteriza como una identidad global, puesto que en cada país se interpreta de manera distinta y obedece a su propio contexto sociohistórico.

Por otro lado, realiza una síntesis en torno al concepto de escena, el cual retoma de autores como Hodkinson, Siegel y Botting. Y al respecto señala: "entender a la *scene* como una Subcultural Substance" (p. 30).

La metodología utilizada fue la etnografía. Las técnicas: observación participante y no participante, encuesta, entrevista abierta e historias de vida. Destaca que las entrevistas y por tanto, la convivencia con estos actores "estuvo condicionada por los momentos que ellos consideraban yo podía estar y era invitada para compartir, y, otras veces les pedía realizar las entrevistas en espacios ajenos, donde yo pudiera observar cómo ellos se relacionaban con el mundo cotidiano" (p. 43).

El trabajo de Tania Arce se organiza en cuatro capítulos, el primero sirve como una amplia introducción respecto al estado del arte de los conceptos previamente señalados, así como las distintas investigaciones realizadas hasta el momento dentro del contexto

---

[39] Arce, Tania. *El gótico es un estilo de vida: el caso de la Escena Oscura en la Ciudad de México*. Tesis (Maestría en Antropología Social). México: Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 251.

mexicano. De igual manera, en este mismo apartado hace la presentación general de la metodología y las técnicas empleadas durante su investigación y la justificación de las mismas.

El segundo capítulo se adentra propiamente en la configuración de la escena oscura, aunque es importante aclarar que la investigadora se centra en dos casos específicos: los gestores del Real Under[40], un sitio de esparcimiento y convivencia propio de la escena oscura de la Ciudad de México, y de la asociación civil La Orden del Císter, dirigida por Daniel Drack. Respecto a ellos, Arce identifica ciertos elementos que configuran a estas organizaciones pertenecientes a la escena oscura como son sus modos de organización —con sus implicaciones estructurales respecto a jerarquías formales e informales y la toma de decisiones—, así como los sistemas de aprendizaje y enseñanza al interior de la escena.

Asimismo, aborda el significado de la música para el grupo y lo relaciona como un espacio de lucha por la identidad, la pertenencia y la distinción. De igual manera, aborda el significado de la vestimenta, el lenguaje y los espacios de pertenencia en donde la escena oscura se ha desarrollado, haciendo mención el bar Tutti Frutti como el lugar pionero que comenzó a dar cabida a estas nuevas expresiones alternativas y posteriormente, la creación de otros espacios como el Real Under y el Dada X, categorizándolos como espacios de pertenencia, de representación y de actuación, respectivamente.

En un primer momento, Arce señala que “no existe un significado explícito de lo que es la *Escena*, sino un conjunto de ideas que la conforman”. Además, señala que “la Escena Oscura ha creado propuestas alternativas de vivir, que van desde la autogestión, el auto aprendizaje y la libre expresión, las cuales les ayuden a no valerse de las instituciones o de la sociedad y sean regulados por ellos mismos” (2008, pp.52-54). Este punto se contrapone claramente con lo que Valenzuela (1999) expuso en su

[40] Es importante acotar que el nacimiento del Real Under es producto del trabajo permanente del colectivo Resistencia Subterránea, grupo conformado por góticos, oscuros y punks que bajo ideales de autogestión echó a andar dicho sitio en marzo de 2006. El Under, como comúnmente se le conoce, se ha construido como un territorio propio de la escena oscura, producto de la búsqueda de un espacio de socialización y socialidad para personas que comparten determinados gustos estéticos, principalmente, musicales.

trabajo *“La siesta del alma…”,* cuando asevera que “El gótico no se propone construir alternativas ni escapar de las estructuras de poder existentes, por el contrario, algunos de ellos se pronuncian a favor de algunos de los aspectos más degradantes de esos poderes” (p. 192).

Es importante decir que mientras Valenzuela plantea su aproximación sociológica en la ciudad fronteriza de Tijuana, Arce se centra en cómo se entiende y se desarrolla la escena oscura en la Ciudad de México, además que entre ambas investigaciones hay casi una década de distancia y enfoques disciplinarios distintos.

Sin afán de demeritar la propuesta de Valenzuela (1999), Arce logra una proximidad más concreta hacia su objeto de estudio, al caracterizar con mayor claridad de qué va la escena, cómo se conforma, quiénes se adhieren a ella, pues los informantes a quienes recurrió son personajes reconocidos dentro de la misma en virtud de los aportes que han realizado y además, porque su ser y su quehacer cotidiano gira en torno a la misma escena. Como bien se indica desde el título, la escena deviene en un estilo de vida y este es el aporte que realiza la autora.

Además, es de reconocer el amplio recorrido teórico que realiza a partir de la revisión y caracterización de cuatro abordajes conceptuales como *subcultura* (Hall, 1983, 2005; Frith, 1983; Bennett, 2001; Hebdige, 2002; Martin, 2004; Chaney, 2004); *culturas juveniles* (Feixa, 2004; Urteaga, 1998; Nateras, 2002 y 2002a; Reguillo, 1999 y 1991; Canclini, 2005 y Valenzuela, 1998); *contracultura* (Clarik, 1976; José Agustín, 1996; Fadanelli, 2000; Villareal, 2000; Martínez, 2000, De Jandra, 2000; Bennett, 2001); y *tribus urbanas* (Pere-Oriol, Pérez Tornero y Tropea, 1996; Mafessoli, 2004). La autora delinea una primera aproximación a la noción de escena oscura, caracterizándola como “una interacción continua entre medio, consumo, inestabilidad y resistencia. Esta interacción podría entenderse como un estilo de vida. Para ello propongo entender a la Escena Oscura a través del término cultura alternativa” (Arce, 2008, p. 22).

La aproximación antropológica que Arce realiza, advierte a las culturas alternativas como un estilo de vida y lo fundamenta en los trabajos de autores como Fiske (1989), Reimer (1995) y Miles (2000). La autora asevera que el concepto de estilo de vida “se

encuentra relacionado con el de *scene*. Para la Escena Oscura, la *scene* es el espacio de socialización, intercambio y trabajo que ha generado un grupo de individuos para caracterizarse entre sí en un grado de cohesión y compromiso particular, donde ellos llevan a cabo su estilo de vida" (2008, p. 23).

Arce utiliza los conceptos de *estilo de vida* y de *escena* como un complemento que nutre su propuesta respecto a las implicaciones de lo que ella denomina cultura alternativa, y propone al final de su estudio que la Escena debe estudiarse y entenderse desde este término, sin disociarla de su especificación geográfica, es decir "entenderla desde su localidad". Además, explica:

> (…) refiero a la Escena Oscura como una cultura alternativa por tres razones. La primera por ser una manifestación de la misma cultura y no una derivación, ya que la función de la cultura es transmitirse a través del aprendizaje social, adaptarse a los nuevos cambios, contar con sus propios patrones de comportamiento y buscar una continuidad grupal. Segundo, es un grupo que se reúne, no solamente para compartir un momento o buscar una identidad sino establecido una vida alrededor de ésta. Tercero ha generado una vida independiente de la cultura parental. El considerárseles una cultura alternativa, vendría a aceptar que son una cultura basada en los aprendizajes obtenidos de la cultura hegemónica, pero propone y lleva a cabo un estilo de vida basado en la autogestión, el autoaprendizaje y una sin lujos, he aquí lo alternativo (2008, p. 185).

La aseveración anterior da cuenta del acercamiento a un grupo de personas en específico, no obstante, la propuesta que se busca desarrollar en el presente trabajo de investigación está en función de la producción cultural de la escena oscura de la Ciudad de México la cual se ha manifestado en distintas expresiones artísticas, pero principalmente en la música.

Si bien la perspectiva antropológica de la autora arriba señalada nos proporciona un primer esbozo de la configuración de esta escena, el presente documento intenta mirarla desde una perspectiva histórica y comunicativa, pues por un lado, se apunta a documentar a las distintas agrupaciones que han surgido dentro de la escena oscura y la producción musical de la misma, vinculándola con su presencia en espacios de la radio pública, principalmente, aspecto que se desarrollará propiamente en el tercer capítulo de esta investigación.

Por otro lado, el trabajo más reciente se titula *El movimiento oscuro en la Ciudad de México: una aproximación a los colectivos culturales como comunidades de estilo*[41], tesis de maestría que también trabaja desde la perspectiva antropológica y que se concatena directamente con la propuesta elaborada por Arce (2008).

Organizado en tres capítulos y nutrido con un interesante conjunto de anexos que funciona muy bien como una especie de directorio de la escena oscura de la Ciudad de México, Martínez Chipres introduce su trabajo a partir de conceptos tales como tribus urbanas (Maffesoli, 2002; Pere-Oriol, 1996; Feixa, 1988), culturas juveniles (Canclini,: 2004; Urteaga, 2010; Marcial, 2010; Reguillo, 2000; Medina, 2000; Valenzuela, 2000) y contracultura (Nateras, 2004).

El primer apartado se centra en definir qué es lo gótico, remontándose a los siglos XIII al XV, concatenándolo con lo que el autor denomina como "movimiento gótico contemporáneo" y sobre todo, la producción cultural de la escena, que va desde la realización de fiestas en los primeros lugares underground de la Ciudad de México, la producción de fanzines como un circuito alternativo de comunicación e información, el salto cualitativo del underground a la esfera de lo *mainstream* y, por último, aborda algunas especificidades del rock gótico mexicano. Aunque breve, resulta un comienzo interesante y esclarecedor para poder aproximarnos y entender cómo está conformada la escena de música oscura de la Ciudad de México, cuáles son las problemáticas a las que se ha enfrentado y cómo se ha relacionado con la radio.

El autor hace unos apuntes que considero pertinente retomar y que de alguna manera permitirá que mi trabajo converse con el suyo una vez desarrollado el último capítulo de esta investigación, el cual, como he mencionado, está enfocado en conocer y documentar la producción musical de la escena oscura de la Ciudad de México.

> La escena del rock gótico, en la ciudad de México, como hecho social, abarca diferentes clases sociales y refleja diversos fenómenos. Esta escena es el resultado de otras escenas del rock en México, no ha negado sus influencias anglosajonas, ni europeas, pero es una escena que

[41] Martínez Chipres, Ulises. El movimiento oscuro en la Ciudad de México: una aproximación a los colectivos culturales como comunidades de estilo. Tesis (Maestría en Antropología Social). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) – Unidad Golfo, 2014, 198 pp.

> tampoco se ha mostrado ajena a su realidad social, tanto en lo estético como en lo ideológico. En México, la escena gótica mexicana, surgió como una expresión artística, su exteriorización llegó a ser contracultural y, alcanzó el nivel de movimiento cultural durante el proceso, sin llegar a ser un movimiento político.
>
> En los últimos años, esta escena ha perdido su carácter movilizador de masas; pero no ha dejado su carácter, desde la academia, como fenómeno social. Se puede decir que el fenómeno del rock gótico en México, es un fenómeno social perdurable, no sólo juvenil, y sobre todo vendible. (…) A pesar de las diversas luchas por su legitimidad interna, dentro del "campo del rock mexicano", el "rock gótico mexicano", se cohesiona y se hace más fuerte ante señalamientos de su existencia, que aún persiste en algunos sectores de la sociedad, quedando estas expresiones fuera de las políticas públicas.
>
> En estas tres décadas de la escena del rock gótico y su escena underground, se han producido alrededor de 200 discos, aproximadamente, pertenecientes a la escena gótica en la ciudad de México, entre los que destacan: "Mistus", "La Cabellera de Berenice", "Syntoma", "La Función de Repulsa", "Santa Sabina", "La Concepción de la Luna", "Encefálisis", "Hocico", "El Clan", "Amduscia", "Anabantha", "Rabia Sorda", "Nodlands Children", "Veneno para las Hadas", "Las Gorgonas", entre los más destacados (2014, pp. 84-85).

Chiprés centra el segundo capítulo en el análisis de tres colectivos culturales de la escena oscura: La Unión de Trabajadores Autogestivos (UTA), El Real Under y La Orden del Císter A.C. En este apartado se abordan aspectos sobre sus principios organizativos y su forma de trabajo, así como "sus principales aportaciones para la consolidación del movimiento oscuro, sus principales actores, miembros y voluntarios. Se analizan las formas de financiamiento que los mantiene activos dentro de la escena; así como su posicionamiento frente a otras colectividades y sobre todo ante el apoyo institucional" (p. 96).

Finalmente, el tercer y último capítulo es un análisis de la fiesta gótica como espacio de socialidad, destacando el carácter vertebral de la fiesta dentro de la escena, así como algunos de los principales festejos que se han convertido ya en una tradición para los góticos/oscuros/darks de la escena: el Viva Glam, el Baile de Máscaras, el Festival Vampírico de la Ciudad de México, por mencionar algunos.

El autor caracteriza a las comunidades de estilo como "un grupo de personas que se organizan por lo que se ha llamado estilo. El estilo es la expresión de un conjunto más

o menos coherente de elementos materiales e inmateriales que sus integrantes consideran representativos para su identificación y que le dan sentido a la colectividad (Feixa, 2000; Hebdige, 1999)" (Martínez, 2014, p. 145).

A su vez, señala que la escena oscura está compuesta por "varias comunidades de estilo entre las que destacan el dark, el punk, el gótico, el gothic lolita, el steampunk y el skinhead", las cuales "se han ido conformando a partir de elementos como el vestido, el tipo de música, los lugares de encuentros, principalmente. Estas comunidades son en gran parte el soporte de este movimiento cultural; aún con las diferencias de estilo con que las caracterizan, comparten espacios comunes dentro de la escena oscura" (Martínez, 2014, p. 145).

> Puedo afirmar que las bases que sustentan este movimiento cultural y urbano, son los colectivos culturales las promotoras, distribuidoras, asociaciones civiles, entre otras formas de organización emergente. Mismas que se desarrollan dentro de la escena musical alternativa entre sus diversos géneros y sus diversas tendencias en el diseño de vestuario, la creación literaria y la apertura de espacios para el desarrollo de actividades.
>
> El analizar las distintas expresiones culturales de la Escena Oscura Mexicana me permitió verla no como un brote espontáneo de un montón de muchachos creativos, sino colocar el análisis de estas organizaciones y asociaciones civiles en términos de una historia cultural de las expresiones urbanas en México. El movimiento oscuro en la ciudad de México, no es una expresión cultural homogénea, y al interior de los colectivos culturales existen diferentes tendencias y estilos que tienen que ver, como hemos visto con la música, el vestuario y el espacio público como punto de encuentro e interacción y de espacios de socialización y que han tomado, poco a poco y por asalto, el ámbito cultural de la ciudad de México (Martínez, 2014, pp. 174).

Derivado del trabajo realizado por Martínez, considero pertinente rescatar uno de los anexos que complementan su trabajo, respecto a las distintas agrupaciones de música oscura que forman parte de la escena local. Si bien este cuadro es significativo porque se da cuenta no solamente de la denominación de las bandas, sino también de las organizaciones y colectivos a las cuales pertenecen o mantiene ciertos vínculos que no quedan claramente especificados, sino que también se incluyen algunos medios por los cuales estas agrupaciones dan a conocer su música, así como los distintos productores y distribuidoras que participan en ese proceso.

El siguiente cuadro deviene, pues, en un primer esbozo respecto a la producción musical de la escena oscura de la Ciudad de México, mismo que es el elemento central de mi investigación y que presentaré con mayor detalle en el tercer capítulo.

Cuadro 1. Agrupaciones propias de la escena oscura y su relación con organizaciones, colectivos culturales, medios, productores y distribuidoras.

Anexos 3.- Grupos y proyectos del género alternativo gótico y dark en la ciudad de México.

Grupos	Organizaciones y colectivos	Medio, sitio y grupos por internet	Productores	Distribuidoras
Immun Coeli	Resistencia Subterránea	Carpe Noctem Radio UNAM 860 am	Texotli producciones	In memorian
Varsovia 54	Binaria	Gato Pardo ABC Radio 1280 A.M.	Psycho producciones	Pandemonium
El Clan	Organización Espectral ¿Almas perdidas?	Revista Sangre y Cenizas	The bat cave club	Resistencia alternativa
Melandrolia	La Orden del Cister	Revista Legión	Sombrero de media copa	La furia de las calles
Vía dolorosa	Pánico Escénico	Los Duendes de Eva- fanzine	Shamaín Producciones	
Las Gorgonas	Ángeles sin alas	Grimorio en Plenilunio. Fanzine	Soda producciones	
Fractalia		Non Amoris- revista	Aternix Producciones	
Evilmoon Project	Non Amoris nueva Atlántida	Sonitus NOtis- webzine	Visual Matsuri	
Erszebth	La música de los vampiros	Gothic Funeral- webzine	Zmeu	
Veneno para las Hadas	Goliardos	Góticos MX. Webzine	Dunkel Delfül	
Valeria	La UTA	Años de nostalgia-webzine	Dark souls	
Maldoror		Thanatopia – fanzine	Skeletal Family	
Anabantha		Dark Camalots- webzine	Horror Zombies	
Excecor Vecordia		Memorias de Azael	Airean	
Whisper Og ghost		El rincón obscuro	Advanced Synergy Sequencing the underground	
S-glhuo		Revista Gótica	Abtrac Frecuency	
Triste Makrina		Revista Dark		
Queen of tears		El Under Ediciones		
Oblivion Requiem		Laboratorio Sonoro		

Fuente: Martínez Chipres, Ulises. "Anexo 3". *El movimiento oscuro en la Ciudad de México: una aproximación a los colectivos culturales como comunidades de estilo*. Tesis (Maestría en Antropología Social). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) – Unidad Golfo, 2014, p. 178.

Aunado a los trabajos descritos anteriormente, considero pertinente mencionar que sin ser trabajos académicos, la propia escena local ha intentado hacer un esfuerzo de documentar su historia y en este afán, se han publicado dos textos por dos integrantes de la misma. Por un lado, se encuentra el título *¿Quiénes son los góticos?* publicado en 2012 por el periodista Christian Chavero en donde ofrece un panorama general del significado del gótico a través de los siglos. Este documento está conformado por diversos artículos escritos por distintos autores integrantes de la escena oscura de la ciudad de México y está organizado en dos capítulos. El primero de ellos, se concentra

en un rastreo histórico del surgimiento de lo gótico, comenzando con el pueblo godo, pasando por el arte gótico medieval y la literatura gótica.

El segundo capítulo desglosa el tema de los góticos como identidades juveniles retomando algunas citas del trabajo realizado por Maritza Urteaga. Asimismo, aborda la relación existente entre los medios de comunicación y los góticos, distintos géneros musicales que alimentan la escena de música oscura, haciendo referencia a las influencias anglosajonas. La mención a algunas agrupaciones de la escena local se limita a la inclusión de algunas, fotografías tales como Erszebeth, Gorgonas y Execror Vecordia, sin ofrecer una contextualización de dichas imágenes o un desarrollo específico sobre dichas agrupaciones musicales.

Aunque este libro es significativo por las razones arriba expuestas, considero que funge como una especie de guía rápida para quienes comienzan a aproximarse a esta cultura o para aquellas personas que no forman parte de ella, pero que están interesados en romper el dogma o el prejuicio. Sin embargo, es necesario decir que al carecer de referencias claras o fuentes de consulta claramente señaladas, el libro deviene en una suerte de folleto en donde los textos ahí vertidos parecieran ser una ocurrencia, sin embargo, al ser escritos por personajes reconocidos dentro de la escena, su valor radica en el peso simbólico que tiene entre las personas que se identifican con la misma.

A este esfuerzo de documentación de la escena local, se suma el de Daniel de la Fuente (Daniel Drack), con el libro *Escena gótica mexicana: tres décadas de historia 1982-2012*, publicado en 2013, en donde el autor, desde su punto de vista "parcial y subjetivo" (p. 8), narra la manera en cómo ha vivido la escena local y registra quiénes forman parte de ella. El aporte de su documento está centrado en la memoria gráfica que lo configura, puesto que al texto se añaden una serie de retratos realizados por el propio autor, quien además cuenta su experiencia como gestor cultural con la asociación La Orden del Cister.

2.7 El estudio de la escena oscura en el contexto internacional

En el ámbito internacional, existen algunos trabajos de investigación en torno a los góticos. Destaca el del sociólogo Paul Hodkinson en cuyo libro *Goth. Identity style and subculture*[42], aborda a los góticos desde los estudios culturales y los caracteriza como un estilo subcultural, además que pone de relieve algunos elementos clave para entender a esta subcultura respecto al mercado, el consumo y las formas de comunicación interpersonales y las mediadas por plataformas en línea. Esta propuesta tiene estrecha relación con lo realizado por Arce (2008) y por Martínez (2013), investigaciones que a su vez se encuentran concatenadas y se complementan entre sí.

I am not a goth! The unspoken morale of authenticity within the dutch Gothic Subculture, un texto de Agnes Jasper de la Universidad de Amsterdam fechado en 2004, en el cual se abordan las nociones de autenticidad y de identidad dentro de la subcultura gótica holandesa. En el mismo año Laura Fuentes Belgrave de la Universidad de Costa Rica investigó en su tesis de licenciatura en Comunicación la construcción simbólica de la idea del "underground goth y punk[43]" en la juventud urbana costarricense. A pesar de que no pude acceder al documento completo, sí fue posible consultar una especie de bitácora en la que la autora fue generando diversos artículos en donde mostraba los avances de su trabajo. Lo incluyo dentro de este primer apartado, en virtud de que es relevante que en Centroamérica también se haya realizado investigación sobre este tema. Respecto a este trabajo, cito lo siguiente:

> En Costa Rica, han tenido un desarrollo lento, que comenzó en los años ochenta a partir de seguidores de grupos alternativos como The Cure (que impondría algunos de los principales rasgos estéticos del grupo). No obstante, es en los años noventa donde el movimiento gótico crece con fuerza, apoyado también en un mercado musical extranjero, de música gótica, mucho más amplio.[44]

---

[42] Hodkinson, Paul (2002) *Goth. Identity, style and subculture*. Oxford: Berg.

[43] Jasper, Agnes. *I am not a Goth! The unspoken morale of authenticity within the Dutch Gothic Subculture*. University of Amsterdam. ETNOFOOR, XVII (1/2), 2004, pp. 90–115.

[44] Fuentes, Belgrave Laura. *Construcción simbólica del "underground" goth y punk en la juventud del área urbana costarricense.* Tesis (Licenciatura en Comunicación). Costa Rica: Universidad de Costa Rica,

En este mismo tenor se encuentra el trabajo de Laura Schwöbel (2006), *Finnish gothic subculture*[45], estudio que aborda a los góticos a partir de la etnografía y por medio de entrevistas abiertas y observación participante. La autora examina la historia de la subcultura gótica en Finlandia. Sus preguntas están enfocadas en aspectos del estilo de la moda gótica, poniendo especial atención en los significados que ésta tiene para los integrantes de esta subcultura como para aquellos que no son parte de ella. El texto incluye algunas imágenes de góticos finlandeses, así como de ciertas agrupaciones musicales propias de la subcultura gótica.

La década obscura. Una aproximación a la subcultura gothic rock (2007), es un libro publicado en Madrid, España por el historiador Fernando Ortega Paíno, en el cual hace un recorrido cronológico respecto a la historia del surgimiento del rock gótico inglés, principalmente, y algunas de sus vertientes como el batcave y el deathrock.[46]

Se encuentra también la investigación de Charles Allen Mueller de la Universidad de Florida con su trabajo *The music of the goth subculture: postmodernism and aesthetics*[47], en el cual utiliza la metodología propuesta por Dick Hebdige y su teoría de las subculturas para demostrar cómo los grupos han creado y utilizado diversas estéticas como una manera de dar forma y continuar la crítica social iniciada por el punk en la década de los años 70 del siglo pasado. El autor afirma que las agrupaciones góticas han "purgado" su música y su imagen de las características asociadas con la masculinidad y otras relacionadas con lo gótico.

De más reciente publicación se encuentra el título *Some wear leather, some wear lace. The worldwide compendium of Postpunk and Goth in the 1980s* (2013)[48]. Este libro escrito por Andi Harriman y Marloes Bontje, recopila los discursos de los primeros

---

Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, 2004. Consultado en: http://oocities.org/enladronteradelocio/edicion/LaTribu.htm

[45] Schwïobel, Laura. *Finnish gothic subculture.* Tesis (Maestría en Antropología). Finlandia, University of Jyväskylë. Department of History and Ethnology Cultural Anthropology, 2006.

[46] Ortega Paíno, Fernando (2007). *La década obscura. Una aproximación a la subcultura gothic rock.* Madrid: Asociación Cultural Mentenebre.

[47] Allen Mueller, Charles. *The music of the goth subculture: postmodernismo and aesthetics.* Tesis (Doctorado en Filosofía). Florida State University. College of Music. Summer semester, 2008.

[48] Harriman, Andy & Marloes Bontje (2014). *Some wear leather, some wear lace. The worldwide compendium of Postpunk and Goth in the 1980s*. Bristol: Intellect.

seguidores de esta subcultura alrededor del mundo, con la finalidad de ofrecer una aproximación lo más fidedigna posible que permitiera de alguna manera, caracterizar y entender cómo se fue conformando una subcultura que a la fecha, puede afirmarse que ha devenido en una escena cultural translocal[49].

Este documento está construido por medio de la historia oral y visual, ofrece un amplio repertorio gráfico de algunos representantes de la escena oscura alrededor del mundo, y proporciona interesantes perspectivas sobre la experiencia de los actores registrados respecto al surgimiento de esta escena en su primera etapa.

Hasta este momento se ha ofrecido al lector un panorama general de los trabajos realizados en torno a la cultura gótica, a la cual se le ha denominado de diversas formas, ya sea como movimiento, subcultura, cultura alternativa, o bien, escena. Los autores hasta ahora mencionados mantienen una postura al respecto, sin embargo, se observa que los estudios en torno al tema han evolucionado y ofrecido distintas perspectivas, pues se observa un salto cualitativo significativamente interesante.

En 1999, Valenzuela afirmó que el gótico "no propone construir alternativas ni escapar de las estructuras de poder existentes". Nueve años más tarde, Arce sostiene que la escena oscura ha devenido en una cultura alternativa por tres motivos. El primero de ellos, por ser una manifestación de la misma cultura y no una derivación de ella; segundo, porque busca adaptarse a los cambios y contar con sus propios patrones de comportamiento, y tercero, porque ha generado una vida independiente de la cultura parental (2008, p. 185).

---

[49] Bennett y Peterson (2004) ofrecen una tipología de escenas musicales destacando tres tipos: locales, translocales y virtuales. Las primeras, nos dicen son aquellas que tienen lugar en espacios delimitados geográficmente y en un periodo determinado en donde los productores, músicos y seguidores dan cuenta de su gusto musical, distinguiéndose colectivamente de otros al usar signos musicales y culturales apropiados de otros lugares, pero recombinados y desarrollados de formas que representan a la escena local; estos, usualmente incluyen un estilo particular de bailar, así como un rango particular de drogas psicoactivas, estilos de vestimenta, códigos y demás. Por su lado, las escenas translocales, producen comunidades afectivas que trascienden la necesidad de la interacción cara a cara como un requisito para pertenecer a una escena. Por su parte, las escenas virtuales se caracterizan por la comunicación mediada por plataformas digitales y aunque sus participantes estén separados geográficamente, pueden reunirse en una conversación vía internet (2004, pp. 6-10).

Estos posicionamientos tan dispares entre sí pueden explicarse, quizás, por el nivel de complejidad con la que se ha mirado a esta expresión desde distintos enfoques. Ya no solamente la sociología o la antropología han intentado comprenderla desde su propio nicho, sino que otras disciplinas como la filosofía, la comunicación y la musicología se han sumado a su estudio. Esto se explica en virtud de que, en definitiva, lo oscuro o lo gótico, es una expresión de la cultura contemporánea y que a la fecha ya no puede definirse como un fenómeno que se suscita en el seno de lo social sin un precedente histórico, cultural y desde luego, artístico.

En este sentido, la escena oscura ha logrado captar el interés para ser estudiada, y actualmente, sobre todo, documentada. Se observa que ha sufrido una transformación progresiva al ser considerada dentro del discurso periodístico como contracultura (Monsalvo, 2009); dentro del discurso académico como subcultura (Hodkinson, 2002), como “nuevas identidades urbanas” (Nateras, 2002); como “cultura alternativa” y “estilo de vida” (Arce, 2008), y como “comunidad de estilo” (Martínez, 2013).

Harriman y Bontje (2014, p. 8) señalan que el “movimiento” comenzó a gestarse alrededor de 1978 en Inglaterra y después de cuarenta años de existencia, es notable que uno de sus rasgos primigenios ha sido la producción cultural, específicamente su producción musical, por lo que la problematización de mi investigación va justamente en este sentido.

Es interesante observar que dentro del estado del arte la primera referencia que se hace a los góticos o darks es con Nateras (1993) quien ubica el surgimiento del rock oscuro en la década de los años 80 del siglo XX como un género musical. Posteriormente, Valenzuela (1999), desglosa un estudio sobre los góticos en la ciudad fronteriza de Tijuana, ligando parte de su análisis con cuestiones filosóficas, pero es Nateras nuevamente en 2002 cuando aterriza el tema hacia constructos denominados “identidades urbanas” e “identidades en resistencia”, en donde se pone de relieve aspectos comunicativos en torno a la circulación, apropiación y decodificación de códigos, signos y significaciones de la práctica social vertida en objetos, símbolos y rituales.

Vélez (2006) por su parte identifica a los góticos o darks como “identidades juveniles”, propuesta que un par de años más tarde Arce (2008) asume como “estilo de vida”. Esto es significativo toda vez que lo gótico deja de mirarse únicamente como un rasgo juvenil al identificar un conjunto de prácticas que cuestionan la cultura hegemónica y que por tanto, sus integrantes proponen sus propias formas de organización, de trabajo y de aculturación.

De esta manera, comienza a complejizarse el análisis en torno a la escena oscura cuando se identifica que al interior de la misma existe una lucha por la identidad, la pertenencia, y la distinción entre los distintos grupos que la conforman, una lucha que deriva también en pugnas por reconocimiento y legitimidad.

Asimismo, se asume a la escena como una manifestación de propia cultura y no como algo disociado de la misma. Se reconoce que al interior de la escena existen procesos de socialización, intercambio y trabajo los cuales se sostienen por medio de una “sustancia subcultural”. La fiesta y el goce son parte importante de su configuración, por lo tanto, la música es una parte fundamental de la misma.

Martínez Chipres (2013) reconoce que la escena deriva en un estilo de vida, pero que también está conformada por distintas comunidades de estilo, en virtud de las distintas estéticas correspondientes con los diversos géneros musicales que nutren a la propia escena. La conclusión a la que llega este antropólogo en su trabajo representa una asimetría en la cronología de los estudios académicos presentados, pues más allá de la identidad juvenil, se reconoce como una expresión urbana que forma parte de la historia cultural de la Ciudad de México.

Las investigaciones aquí presentadas demuestran de alguna manera la progresiva madurez con la cual se ha abordado el estudio de la escena, que indistintamente continúa denominándose a sí misma como movimiento.

Dicho lo anterior, es necesario dar el siguiente paso cuya finalidad consiste en ubicar temporalmente el surgimiento de la escena de música oscura en la Ciudad de México, así como brindar un panorama general respecto al desarrollo del rock en México, a fin de poder situar cronológica y contextualmente a dicha escena. Lo anterior, con la

premisa de documentar y por lo tanto, de generar un registro de las distintas agrupaciones que integran o que han conformado a dicha escena, aspectos que se abordan en el siguiente capítulo.

Capítulo 3. Aproximación histórica al origen de la escena de música oscura

En el apartado anterior se presentó el estado del arte sobre el estudio de la cultura dark o gótica desde diversas perspectivas académicas. Si bien cada una presentó una propuesta diversa, lo cierto es que al final de las mismas se puede advertir una concatenación lógica cuando comienza a señalarse a la producción cultural como un eje determinante para la conformación de una escena musical. Es por ello que el presente apartado intenta delinear algunas pautas que permitan comprender el surgimiento de la escena de música oscura en la Ciudad de México, a partir de las percepciones y experiencias de algunos de los integrantes de la misma.

Para poder dar pie a lo anterior, es preciso contextualizar las condiciones en las que esta escena ha tenido lugar, además de que es necesario pensar a la escena de música oscura no como un fenómeno aislado, sino como un apéndice de la historia del rock y de la música mexicana contemporánea y los distintos momentos turbulentos por los cuales atravesó.[50] De igual manera, es imposible no pensar a esta escena como un correlato de su matriz musical anclada en Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, principalmente.

Laura Martínez (2013, pp.13-15) apunta que tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, las industrias culturales incorporaron al rock para convertirlo en un "género dominante y formar parte de sus bienes simbólicos de exportación", aspecto que permitió que la música producida en esos países pudiera permear con fuerza los mercados mundiales. En este sentido, vemos que el rock en tanto producto cultural opera como una "categoría simbólica" en el imaginario de sus participantes, quienes "deciden usarlo —o no— para satisfacer sus necesidades socioculturales".

---

[50] Se habla de música mexicana contemporánea, toda vez que circunscribir la escena de música oscura únicamente al rock como una generalidad, sería una visión reduccionista. No se puede aludir únicamente al rock mexicano toda vez que la escena se nutre de múltiples estilos y géneros musicales, fusionando instrumentos tradicionales con los electrónicos e incluso, algunos objetos que se usan como instrumentos sin serlo propiamente, como es el caso de la escena de música experimental de los años 70 y 80 del siglo XX.

El estudio del rock como cultura permite invariablemente relacionarlo con un bagaje conceptual amplio: *cultura hegemónica, contracultura, cultura alternativa, cultura juvenil, cultura popular* y *cultura masiva*. Desde su aparición en la década de los años 50 del siglo pasado, el rock se erigió como un discurso que desafiaba a las instituciones y a la cultura parental, por lo que su apropiación por parte de la juventud fue una consecuencia prácticamente natural.

3.1 Del status a la clandestinidad: el rock mexicano de 1955 a 1975

Intentar delinear o enmarcar la historia del rock en México no ha sido un asunto sencillo, toda vez que su estudio ha alcanzado pocos ámbitos dentro de las discusiones académicas. La mayor parte de su problematización podemos encontrarla en el campo de la antropología social y los estudios culturales —principalmente anglosajones—, y recientemente, dentro del contexto mexicano en el terreno de la etnomusicología. No obstante, el trabajo de historización del rock, al menos en el caso de México, lo han desarrollado principalmente periodistas, cronistas y críticos especializados quienes se han esforzado por enmarcar este género musical dentro de un contexto social que permita dimensionar su trascendencia e importancia como una forma cultural contemporánea que ha incidido en la construcción de identidades, prácticas y relaciones socioafectivas.[51]

Se parte de lo elaborado por Martínez (2013), quien distingue cinco etapas del rock en México. La primera la denomina "*Rock n' roll mimético*" y la sitúa entre 1955 y 1965. A la segunda, la ubica entre 1965 y 1971 y la define como "*rock contracultural*". El tercer periodo que identifica tuvo lugar a partir de 1971 hasta 1980 y lo denomina "*rock clandestino*". La cuarta fase es referida como "*rock en español*", la cual abarca la

[51] Algunos textos significativos respecto al tema: Arana, Federico (1985). *Guaraches de ante azul. Historia del rock Mexicano*. México: Editorial Posada; Anaya, Benjamín (1999) *Neozapatismo y rock mexicano*. México: La Cuadrilla de la Langosta; Malacara, Antonio (2001) *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano*. México: CONACULTA; Estrada, Teresa (2008) *Sirenas al ataque, historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006).* México: Editorial Océano; Cortés, David, Alejandro González (2012) *100 Discos esenciales del rock mexicano: antes de que nos olviden.* México: Grupo Editorial Tomo; Velasco, Jorge Héctor (comp.) (2013). *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano.* Colección microhistorias mexicanas. Méxiuco: CONACULTA; Cortés, David (2017). *El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales.* México: Editorial Tomo.

década de los años 80; y finalmente, la quinta etapa la designa como "*rock mestizo*" y la ubica a partir de los años 90 hasta la fecha.[52]

A partir de esta periodización podemos subrayar algunos aspectos que sirvan como marco referencial para intentar ubicar el surgimiento de la escena de música oscura en la ciudad de México, la cual comienza a gestarse durante la década del 80.

Siguiendo la propuesta de periodización antes mencionada, se puede afirmar que el *rock mimético* de la primera etapa está caracterizado por ser un eco del rock estadounidense, principalmente. Los artistas que enmarcan esta época (César Costa, Los Teen Tops, por ejemplo), se centraron en hacer versiones en español de los éxitos en inglés, que a la postre, se convirtieron en los primeros clásicos del rock hecho en México.

Martínez advierte que en este momento, el rock era considerado un signo de estatus económico y social, ya que el acceso a este género musical tenía una doble limitante: la económica (los discos eran objetos importados que no cualquiera podía adquirir) y por otro, la idiomática, puesto que las canciones estaban cantadas en inglés. Este aspecto determinó que el rock en México formara parte del gusto de los sectores sociales medios y altos, contrario a lo que ocurrió en Estados Unidos donde el rock, desde sus inicios, fue parte de la cultura de las clases proletarias, en este sentido, Zolov (2002) observa lo siguiente:

> México jugó un papel singular en el proceso de transnacionalización del rock n' roll. En otros contextos era frecuente que los imitadores del rock n' roll fuesen reprimidos, o quizás uno o dos artistas especialmente talentosos conquistaban el privilegio de grabar en alguna compañía. Sin embargo, en México los roncanroleros fueron adoptados por los intereses capitalistas locales y transnacionales, recibieron respaldo del régimen (por lo menos en forma parcial), y descubrieron un nivel de fama que los catapultó al estrellato nacional e internacional. Para mediados de los años sesenta, el rock n' roll mexicano se había convertido en parte integral de una estética modernizadora, que acreditaba ante la nación y ante el mundo en general "el milagro económico" que tenía lugar (Zolov, 2002, p. XXV).

[52] Para una revisión más extensa, revisar: Martínez Hernández, Laura (2013). *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX.* México: Universidad Iberoamericana Puebla.

No obstante, el giro cualitativo del rock como género musical y sus repercusiones sociales puede situarse temporalmente a partir de la segunda etapa según la periodización que Martínez propone. El *rock contracultural* surge en medio de un ambiente hostil respecto al panorama social y cultural en cuanto a la juventud se refiere.

Es importante señalar que, si bien los antecedentes del Partido Revolucionario Institucional (PRI) pueden rastrearse desde la segunda década del siglo pasado, con su creación formal en 1946 por el ex presidente Manuel Ávila Camacho, comenzó la instauración del poder hegemónico en el país. Para finales de la década de los sesenta, la época en la que surgió el *"rock contracultural",* el PRI era la institución que regía la vida política, económica y por lo tanto, marcaba principios y las pautas culturales que la sociedad mexicana debía seguir fervorosamente.

No se puede soslayar el impacto a nivel ideológico que tuvo la Guerra Fría, surgido al finalizar la Segunda Guerra Mundial y caracterizado por la pugna entre el bloque occidental (capitalista) y el oriental (comunista) por la ostentación del poder en el ámbito político, económico, social, pero también cultural e informativo. Al respecto, Monsiváis (2008) apunta que del lado estadounidense, la Guerra Fría se valió de diversos productos culturales: películas como *Fui comunista para el FBI* (*I was a communist for the FBI*), cómics como *El Halcón Negro,* libros como *Mi fe se perdió en Moscú,* además de artículos y ensayos anticomunistas publicados por la revista Reader's Digest, fueron potentes herramientas que sirvieron para configurar el imaginario de la cultura popular de la época.

> En América Latina es impresionante el éxito de la Guerra Fría. Se vuelve parte de la cultura popular, divulga con eficacia las imágenes de la conspiración en las sombras, hace de los comunistas los traidores, los enemigos de Dios deshumanizados en el peor sentido (Ellos eligieron tal condición). Y a esto lo complementa la ofensiva política y policial: a la izquierda en general y a los comunistas en particular, no se les concede el derecho a la réplica, no se publican sus aclaraciones y desmentidos, y las masas a las piensan rescatar del infierno capitalista los temen, los aborrecen o los ridiculizan (…) Ya en 1940, el candidato a la Presidencia de la República, Manuel Ávila Camacho ataca a los comunistas señalándolos como un grave peligro para la República. No hay tal cosa. Los comunistas son un grupo pequeño que

> en 1942 disuelve sus células obreras para contribuir a la Unidad Panamericana. Pero el temor existe y ya en 1947 o 1948 el anticomunismo es ideología oficial que defiende a México de la amenaza bolchevique (2008, p. 46).

La afrenta ideológica totalitarista estadounidense en contra de la oposición, claramente señalada se filtra de forma contundente en la política mexicana, alcanzando a otras instituciones como la iglesia que condena el discurso ateísta de los militantes de izquierda. Por su parte, el sector empresarial también se ve amenazado por la oposición, de tal suerte que esto genera un caldo de cultivo que para los prejuicios populares.

> El anticomunismo es el odio a lo diferente, el rechazo beligerante de las protestas legítimas, el aplastamiento de la libertad de expresión; casi reflejo condicionado, el anticomunismo le es necesario a los gobiernos adheridos al «panamericanismo» y la política estadounidense, y requeridos de la eliminación de la disidencia" (Monsiváis, 2008, p. 48).

En el plano internacional, los acontecimientos relacionados con la Guerra de Vietnam, la Guerra Fría y los movimientos estudiantiles suscitados en 1968 en varios países del mundo, incluyendo México, dieron cuenta de una consciencia social que comenzaba a propagarse, por lo que los jóvenes se asumieron como agentes activos en la demanda de mayor democracia y participación social.

Es importante señalar que aunado a las consecuencias de la Guerra Fría, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 trajo consigo la sublevación y la adopción de emblemas ideológicos por parte de la juventud ansiosa de un sentimiento de renovación y transformación social. No obstante, el anticomunismo se convierte en una "empresa ideológica y política dedicada a extirpar las demandas de libertad y justicia" (Monsiváis, 2008, p. 53).

Bajo una visión paternalista[53], Gustavo Díaz Ordaz, quien presidió el país de 1964 a 1970, condenó todo aquello que representara una amenaza al principio de autoridad, el respeto a las instituciones, el deber, la obediencia y la gratitud que se le debía como el

---

[53] Theodore Roszak señala al paternalismo como el problema fundamental al cual se enfrenta la juventud, puesto que éste representa "un sistema socioeconómico organizado de tal forma que no hay más remedio que depender de ellos. Además, es un grupo que ha aprendido mil formas de manipular nuestra aquiescencia, todas ellas de una sutileza imperceptible" (1970, p. 33).

jefe máximo de la gran familia mexicana. De acuerdo con Monsiváis (2008), para Díaz Ordaz "el Gran Castigo del 2 de octubre" es signo de que ceder a la protesta y al diálogo, es sinónimo de ceder el mando.

> Por eso, al reaccionar punitivamente, no lo hace como Gustavo Díaz Ordaz, el hombre lastimado en su orgullo de hombre, de jefe de familia golpeado en la reputación que hereda a sus hijos (para que éstos, a su vez, la transmitieran intacta y acrecentada), sino como el patriota que reacciona por la Patria que abandera. (…) La Historia le hará justicia a la fuerza porque él trabaja a su favor y el compromiso de extinguir la subversión lo asume a través suyo una nación harta del relajo patrocinado, ansiosa de salvarse del caos y la anarquía. *Caiga quien caiga…*
> ¿Por qué no? Al Presidente se le encomienda llevar el navío a puerto seguro y él es piloto y padre y capitán y dueño de los símiles. Sabe con detalle del sentido de sus acciones, ha meditado en su entrega confiada en las manos rugosas del porvenir. No está enojado ni podría estarlo: México actúa dentro de él y dirige sus pasiones, las ordena, las depura, las vuelve inflexibilidad de conducta. Con violencia y alharaca y héroes extraídos del forro de sus consciencias descastadas, los subversivos se proponen hacernos olvidar la verdad: somos una gran familia, el país que atravesó —entre sangre, sudor y lágrimas— por una gran revolución. Y a Díaz Ordaz le toca hacer que el país siga teniendo amor y respeto a las instituciones. A como dé lugar (2008, pp. 58-59).

La subversión no es sólo política, es también cultural, se cristaliza en la música, el rock en Estados Unidos, la música de protesta en México y también en Latinoamérica, en la vestimenta, en el ejercicio de la sexualidad, el uso recreativo de las drogas, en resumen, el cuestionamiento generalizado hacia la cultura parental. La disidencia provenía de la consciencia y del deseo de cambio, pero sobre todo de libertad.

En este sentido, José Agustín (1996) apunta que este periodo estuvo caracterizado por dos expresiones contraculturales: el jipismo y La Onda. Respecto al jipismo, José Agustín (1996) retoma el planteamiento del escritor y antropólogo Enrique Marroquín (1975), quien propone denominar a los jipis mexicanos como x*ipitecas*, toda vez que era necesario diferenciarlos de los jipis estadounidenses en virtud de la identificación establecida con los pueblos indígenas y sus conocimientos ancestrales respecto a las plantas psicoactivas, algo que según Agustín, sólo se había visto durante la época del muralismo mexicano en la década de los años treinta del siglo XX.

Del jipismo destaca un estilo de vida alternativo que implicaba una serie de prácticas diferenciadas de la cultura tradicional o parental: el libre ejercicio de la sexualidad, la contundente negación a integrarse al ejército a fin de participar en la guerra, problemas ecológicos, y otros temas relacionados con lo místico y lo espiritual, como lo expuso Alan Watts en su libro *La cultura de la contracultura* (The Culture of Counter-Culture), obra póstuma editada por Mark Watts en 1997.

Por otro lado, se encuentran dos acepciones para explicar *La Onda,* pues por un lado, Glantz (1971), la concibe como una corriente literaria surgida a finales de los 60 y principios de los 70, enarbolada por los escritores Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz y José Agustín, quienes por medio de sus obras resaltaban otra clase de valores e ideas, más cercanos a la realidad que algunos jóvenes clasemedieros vivían, a sus inquietudes y experiencias.[54] Asimismo, esta expresión literaria estaba emparentada con el rock también llamado *de la onda*.

En los escritos de José Agustín pueden identificarse múltiples referencias a agrupaciones de rock de la época que van desde el más rosa representado por intérpretes como Angélica María y Enrique Guzmán, hasta expresiones más radicales como eran Los Dug Dugs o Three Souls in my Mind, respectivamente.

La segunda acepción de *La Onda* está relacionada propiamente con la música y se refiere a la segunda etapa denominada *rock contracultural,* comprendida entre 1965 y 1971. Marroquín señaló en 1975 que los nuevos protagonistas *onderos* se centraron en el rock, se distinguían por confeccionar su propia vestimenta y ornamentarla con símbolos de amor y paz, además de ser asiduos a los "hoyos funkies".

Por su parte, Maritza Urteaga (1998) señala que los primeros músicos *onderos* surgieron en el norte del país, en partes como Tijuana y Ciudad Juárez, y que posteriormente, llegaron a la Ciudad de México; se presentaban en las primeras tardeadas públicas, en billares, frontones, pistas de hielo y "cafésagogó". Estos

[54] Respecto a esto, Margo Glantz señala que "el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa. Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación, aunque algunas novelas o narraciones de la Onda empiecen a cuestionar su testimonio". Glantz, Margo (1971). *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33.* México: Siglo XXI.

rockeros se diferenciaban por tres aspectos básicos: 1) incluían en sus letras escenas de la vida cotidiana; 2) componían temas propios y originales; y 3) cantaban en inglés.

Tras este breve recorrido, asistimos a la tercera etapa del rock mexicano: *el rock clandestino* (1971-1980). Su carácter de clandestinidad se debe, en buena medida, al prejuicio y al rechazo hacia el rock a raíz de la realización del *Festival Rock y Ruedas de Avándaro*, el cual se realizó en septiembre de 1971, es decir, tres meses después de la matanza de jóvenes estudiantes, recordada como *El Halconazo*, el 10 de julio de ese año.

Este festival resulta significativo puesto que su organización corrió a cargo de la empresa de medios Telesistema Mexicano, mejor conocida como Televisa. El concierto fue una especie de eco del Festival Woodstock ocurrido dos años antes en el pueblo de Ustler, en Estados Unidos. Ambos eventos tienen en común la celebración de la juventud y los nuevos movimientos sociales, abanderados por los ideales de amor y paz.

Zolov (2002) señala que el rock n' roll tenía una presencia ubicua y para fines de la década del sesenta, el rock y los movimientos de protesta juvenil tuvieron cierta clase de parentesco e incluso, se reconoce la herencia cultural de Estados Unidos en relación con el rock creado en ese país al finalizar los años 60 y los primeros años de los 70:

> En los Estados Unidos mucha gente da por sentado que el rock es parte de la herencia cultural de ese país sin reconocer que el rock forma parte del patrimonio global, aunque, desde luego, desde la perspectiva latinoamericana ésta sin duda es evidente por sí misma. De hecho, desde que empezó a ser distribuida de manera masiva, a finales de los años cincuenta, la cultura del rock n' roll tuvo un efecto en otras partes parecido al que tuvo en Estados Unidos: conflicto intergeneracional, repudio de los valores autoritarios, liberación del cuerpo, consumismo acelerado. Pero cuando el rock entró en naciones en desarrollo y nacionalistas (incluyendo los países del bloque socialista) fue adoptado por la juventud (al igual que por algunos padres) como un agente de modernidad, aun cuando muchas veces era condenado por funcionarios gubernamentales y la *intelligentsia* como un agente del imperialismo (Zolov, 2002, pp. XXII-XXIV).

Marroquín señala que la antesala para la realización de Avándaro se caracteriza por el marcado interés de los "jóvenes proletariados" en hacer música, a pesar de las

dificultades para grabar un material discográfico con la infraestructura necesaria, sin embargo resulta relevante el hecho de que en Guadalajara los rockeros de la onda lograron apropiarse de la radio local y "su éxito alienta a las casas grabadoras, que por fin descubrieron a un nuevo filón. Todo se precipita ahora, y se decide el experimento. Esto será, ante todo, Avándaro" (1975, p. 44).

De acuerdo con Martínez, la prensa mexicana calificó el Festival Avándaro como "un espectáculo de decadencia moral y un evento antinacional (…) No sólo se habían violado las formas establecidas para la recreación en público, sino que los actores de estas transgresiones habían sido jóvenes, hombres y mujeres, de clase media y media baja. Sujetos con una doble o triple condición subalterna" (2013, pp. 48-49).

Así pues, a partir de este acontecimiento se afianzó la criminalización de las expresiones juveniles, que en su mayoría eran consideradas subversivas. En consecuencia, el rock se estigmatizó en un sentido moral y clasista, pues era música considerada para "degenerados" o para "*nacos"* (2014, p. 49). Sobre esto, Carlos Monsiváis apunta:

> En Avándaro, los nacos se apropian vicaria y desclasadamente de las peripecias de la pequeña burguesía y hacen suyos el modo de oír música y el estilo de los espectáculos, agregándoles por cuenta propia la indefensión dolida y maldiciente de su lenguaje y el desarraigo de su presente y su porvenir… Estos nacos en Avándaro y después de Avándaro fijan su propio contenido utópico: al no identificarse con los ídolos pop (no había), se identifican con el estilo de vida al que se agregan, quieren desclasarse… (1986, p. 252). [55]

Este panorama ensombreció la producción de rock nacional por lo que fue relegado a sectores de jóvenes urbanos marginales. No es casualidad que en consecuencia, las *tocadas* o presentaciones en vivo se confinaran a la clandestinidad de los llamados *hoyos fonquis*, los cuales eran básicamente, cualquier tipo de espacio que permitiera la ejecución de música en vivo, principalmente bodegas y fábricas. Estos espacios no contaban con las condiciones necesarias ni para los músicos ni para el público asistente y en su mayoría, se ubicaban en las zonas populares de la ciudad de México, tales

[55] Monsiváis, Carlos (1986). "La naturaleza de la onda". En *Amor Perdido.* México: Fondo de Cultura Económica/SEP, pp. 225-262.

como Santa Fe, San Felipe de Jesús, Barrio Norte, Iztapalapa, Tlalnepantla, y en la década del ochenta, en ciudad Nezahualcóyotl (Urteaga, 1998: 110). Al respecto, Martínez agrega:

> Estos hoyos eran la expresión física de la exclusión del rock de la cultura, ya no digamos hegemónica, sino incluso de la popular; pues al encontrar cerradas las vías legales de expresión, músicos y público de rock se apropiaban de espacios que estaban destinados para otros fines. La música que se tocaba en los hoyos era *hard* y *punk*, covers de los Doors, Jimi Hendrix y Rolling Stones, así como como composiciones originales en inglés y español con letras que hablaban sobre la vida cotidiana en el barrio, la represión policial y las dificultades para sobrevivir en la ciudad (2013, p. 50).

En este mismo sentido, Maritza Urteaga apunta que las tocadas en los *hoyos fonquis* "se convirtieron en uno de los rituales más importantes de constitución y reconocimiento de la comunidad/«la banda» rockera mexicana. Por lo que esta práctica permitió que los espacios se multiplicaran independientemente de las industrias culturales" (1998, p.112). Zolov (2002) refuerza esta afirmación al señalar que el rock y la juventud después de Avándaro se desplazó hacia los barrios más humildes de la Ciudad, por lo que en este sentido, las clases menos favorecidas utilizaron el rock como un punto de fuga para verter su descontento social.

En este tercer lapso del *rock clandestino*, podemos decir que su significado se desplazó, pues de ser considerado un indicador de estatus social (medio alto o alto) durante la segunda década del 50 y del 60, para los años siguientes el rock contracultural y el rock clandestino, adquirió una dimensión simbólica, es decir, concentró una serie de valores, ideas y prácticas en torno a sí mismo, por lo que a la postre, generó sus propios modos de producción y de consumo de forma subterránea. Lo anterior se convirtió en un ambiente propicio para que el *punk rock* proliferara entre las clases bajas, aunque dado su carácter extranjero, es evidente que no fue difundido desde esta esfera, sino más bien, se dio a conocer por medio de las clases medias y medias altas, pues a pesar de lo anterior, el rock no perdió su carácter de mercancía cultural fetichizada, sino que fue apropiada y reproducida desde las bases de la estructura social.

3.2 La llegada del punk a México: el hiato entre el rock clandestino y el rock en español

Antes de dar paso al cuarto periodo de la historia del rock mexicano (la etapa del rock en español), es importante hacer un breve paréntesis, puesto que el surgimiento del *punk rock* en Estados Unidos y en Inglaterra, tuvo repercusión en la conformación de la escena punk mexicana, misma que está emparentada con el surgimiento de la escena de rock oscuro en México, al menos en su fase germinal.

La llegada del punk a México puede enmarcarse justamente a finales de la década del 70, arraigándose en el gusto musical de la juventud durante el siguiente decenio. Respecto a ello, Gustavo Pérez, vocalista de El Clan[56] recuerda:

> Yo empecé realmente muy joven, se podría decir que a los 16, 17 años, me llamó mucho la atención lo que era el movimiento punk que venía de Inglaterra, más que por su anarquía, yo lo encontré muy artístico, porque descubrí que en esa forma de expresión de los punks de aquel tiempo, era una liberación de quién eres, de lo que piensas, hacia el mundo, hacia la sociedad e interpretarlo en tus actitudes, en tu look. Muchos dicen que yo soy de los primeros punks en México y sí es cierto, yo fui de los primeros punks, porque sí existía este movimiento en otros lugares de la ciudad, pero estaba muy cerrado en su mundo. Entonces al conocer el punk, yo me identifico y no sólo musicalmente, sino en mi persona, todo eso lo adopté al cien por ciento, dije: quiero tomar esto, pero realmente como es, no nada más como un momento de agitación y locura.
>
> Y sí, hice una banda, en aquel tiempo comencé como bajista de Los Rompecabezas y precisamente el nombre de Los Rompecabezas fue dado por esa razón de ser punks, porque queríamos hacer música, una propuesta que abriera la cabeza ¿no? No en la forma física de violencia, más bien en la forma de pensarle. Comenzamos tocando covers de los Pistols y covers de los Ramones, pero también hicimos temas propios. Y así fue como yo me inicié en la música (Entrevista a Gustavo Pérez, vocalista y fundador de El Clan).

En este orden de ideas, José Agustín describe lo siguiente:

[56] El Clan es una de las bandas más representativas de la escena mexicana de música oscura. Se fundó a principios de la década de los años 90 del siglo pasado y a pesar de los contratiempos que han sorteado a lo largo del tiempo, se mantienen activos hasta la fecha.

> Los grupos punk fueron popularísimos en Inglaterra porque expresaron notablemente bien el estado de ánimo de incontables jóvenes pobres, proletarios, francamente asqueados de los mitos y los espejismos del sistema. Su desencanto era abismal y abarcaba todo: la familia, religión, escuelas, instituciones, gobierno; el rechazo llevaba a los punks a inclinarse por muchas cosas que la sociedad consideraba repugnante, destructivo o tabú. Esto ya lo habían hecho los jipis, pero los primeros punks eran mucho más gruesos y desde un principio mostraron una radicalidad que despreciaba la muerte.
>
> Primero se vestían de piel y las mujeres en la moda del sadomasoquismo y de la Mujer Fatal; usaban los cabellos cortísimos y pintados de colores; después vinieron las cabezas con largas puntas, mucho maquillaje en las mujeres, collares de perro, aretes, zapatos puntiagudos y demás.
>
> Los punks llamaron mucho la atención y se reprodujeron en muchas partes de Europa, en Estados Unidos y México, aunque ya en versiones menos feroces. Su influencia fue decisiva en el rock y la contracultura (1996, pp. 103-104).

Esta idea se complementa con lo que Álvaro Detor y Pablo Hernández (2003) exponen en su libro *México Punk: 33 años de rebelión juvenil*, un texto en el que los autores documentan de manera extensa el surgimiento del punk desde sus orígenes en los años 70 en Inglaterra, Estados Unidos y América Latina, hasta la primera década del siglo XXI, poniendo énfasis en la conformación de la escena punk mexicana.

Sin ser un texto académico, su valor radica en que se trata de un documento que relata y da testimonio de las vivencias y las experiencias de los primeros personajes que conformaron el punk en México desde la segunda mitad de la década del 70 del siglo XX, hasta la primera década del XXI. Además, el libro representa un esfuerzo importante que retrata parte de la vida cultural del país, de las implicaciones políticas y sociales en torno a los diversos problemas que enfrentaba la juventud de aquellos años y que invariablemente, tenían que ver con cuestiones de libertad de expresión, pero también otras de tipo estructural. Así pues, considero pertinente retomar lo siguiente:

> El Punk muchas veces manipulado e interpretado por los medios de comunicación como una moda juvenil carente de políticas internas y trascendencia, es en realidad, y lejos de la mira de las masas, una contracultura con sus propios medios de comunicación y sobrevivencia (fanzines, programas de radio, películas independientes, movimientos ecologistas, de reivindicación por los derechos de minorías sexuales y étnicas, sellos discográficos, una ética e

> incluso un lenguaje propio), echó raíces de forma inusitada y profunda en México, alterando dramáticamente el paisaje de las periferias de la ciudad, transformando la cotidianidad de la capital con elementos contraculturales que iban desde la forma de vestir hasta la forma del comportamiento que hasta ese momento había logrado imponer la sociedad mexicana.
>
> Si bien es cierto que el punk llegó a nuestro país a través de jóvenes de clase media que lo tomaron como una moda más, también es cierto que quienes le dieron su real sentido fue "la banda", esa banda surgida en las colonias proletarias, que se reunía en las esquinas de cualquier calle de su barrio para cotorrear y que comenzaron a tirar el "placazo" (graffitear) en las paredes de las colonias marginadas con el nombre de su banda para que fueran identificados. Las voces silenciosas de paredes que Ciudad Nezahualcóyotl, Tlalnepantla, Ecatepec, Santa Fe, Jalalpa, Iztapalapa, Barrio Norte, Tlalcoligia, Santo Domingo, El Rosario, entre otras, comenzaron a decir "Aquí estamos, somos los jóvenes que ustedes han ignorado, no tenemos espacios donde divertirnos, no tenemos oportunidades de empleo, por lo cual, la calle es nuestro espacio, nuestro club social, donde podemos reunirnos para convivir" (2003, p. 12).

Sin ahondar demasiado en esta condición de marginalidad que refieren los autores puesto que no es el tema central de esta investigación, sí considero pertinente señalar que este fenómeno fue consecuencia de la migración de personas que en busca de oportunidades para mejorar su calidad de vida. Lo que en un momento se denominó como "bandas juveniles", fue por un lado, consecuencia de las condiciones y limitantes que esos jóvenes encarnaban día a día, y por otro, fue el antecedente más próximo de la conformación de colectivos juveniles que buscaron un espacio y una manera de manifestar su malestar respecto a su entorno social y político, pero además, incidir en él a través de sus propios medios y acciones. En este sentido, la clandestinidad fue una constante que caracterizó al rock como una forma cultural y de expresión durante el final de la década del 70 y el principio de los años 80.[57]

Sobre este panorama José Agustín relata:

---

[57] Sobre esto, José Luis Moreno, El Hacha, ex integrante de los Sex Panchitos testimonia: "Las bandas nacimos como un grito de protesta en contra de la sociedad que nos reprimía y nos marginaba por la pobreza, la falta de empleo y de oportunidades para los jóvenes. Los Panchitos llegamos a aglutinar cerca de 500 chavos en nuestra mejor época, chavillos entre 15 y 17 años, peleábamos contra bandas enemigas como Los Buks, ellos no podían pasar por nuestro territorio ni nosotros por el suyo, no podían andar con las mujeres de nuestra banda ni nosotros con las de ellos, eso generaba muchos problemas, la banda éramos la neta, ahora la sociedad les llama tribus y para mí, ellos más que nada pelean por la estética, no como nosotros, que teníamos un ideal". Extraído de Detor, Álvaro; Pablo Hernández (s/a). *México Punk: 33 años de rebelión juvenil,* p. 38.

> Las bandas [juveniles] resultaron el público idóneo para el rock mexicano de fines de los setenta, que finalmente logró salir de los hoyos hacia el circuito cultural y universitario hasta que, ya en los ochenta, finalmente aparecieron centros nocturnos dedicados enteramente al rock nacional: en la ciudad de México, Rockotitlán, creado por los guacarroqueros Botellita de Jerez; La Última Carcajada de la Cumbancha, Wendy's, Aramís, Rockstock, Tutti Frutti, Arterías, La Iguana Azul, el Bar Mata, el Buga, el Nueve y otros sitios que inexorablemente se enfrentaban a vecinos intolerantes y a consuetudinarios cierres y obstrucciones por parte de las autoridades (1996, p. 112).

Las tocadas clandestinas continuaron como una práctica de resistencia ante un entorno de prohibición y de exclusión, consecuencia de Avándaro. Álvaro Detor y Pablo Hernández señalan que el rock buscó refugio en "los lugares menos imaginables de la periferia de la Ciudad de México", sorteando diversas clases de obstáculos —desde la autoridad hasta los vecinos inconformes, la falta de infraestructura, el antagonismo entre bandas rivales de distintos barrios que generaba violencia entre las mismas—, por lo que:

> (…) los jóvenes de clase media alta desertaron y sólo los proletariados tuvieron el valor de continuar manteniendo al rock mexicano con vida. Muy pocos grupos lograron sobrevivir a la crisis, entre ellos Three Souls in my Mind, Los Dug Dugs, Enigma. Otros, como La Revolución de Emiliano Zapata prefirieron dar un vuelco a su estilo y apostaron por la balada. Así fue como a pesar de los apañones policiacos, persecuciones, desinformación de los medios masivos de comunicación y extensas etcéteras, el rock seguía sonando de todo y contra todo (2013, p. 35).

Si bien Laura Martínez (2013) es clara respecto a los periodos que estableció para poder hacer una caracterización de la historia del rock mexicano, podríamos decir que el rock clandestino continuó incluso en la década del ochenta, con el punk rock mexicano y las distintas vicisitudes que sorteó en su momento. Esto es importante porque musicalmente, el punk y el postpunk influyeron el sonido del rock oscuro y su arribo a México, tiene estrecha relación con la conformación de agrupaciones propias de este estilo musical, cuya estética visual fue consolidándose con el paso de los años.

Sin embargo, la llegada del punk no fue consecuencia del fenómeno de las bandas juveniles arriba delineado, sino que esto fue posible gracias a jóvenes de clase media y media alta, quienes tenían los recursos para viajar y conocer otras culturas, y en consecuencia, traerlo a México y difundirlo entre sus cercanos. Esto no resulta

novedoso pues Marroquín ya había descrito en *La contracultura como protesta*, que el jipismo adoptado en México fue posible gracias a que "fueron los 'juniors' a alivianarse al otro lado y trajeron sus discos importados, pósters, pipas exóticas, LSD, medallones de San Francisco, etc. (1975, p. 28).

Además, la prensa escrita incidió directamente en la propagación del punk entre el gusto musical de los jóvenes. Algunas revistas como *Conecte*, *Banda Rockera* y *Sonido*, reseñaban lo que ocurría en la escena del rock a nivel internacional. En relación con esto, Gustavo Pérez "El Castor" recuerda cómo llegó el punk a su vida:

> Me llegó a través de la revista *Conecte*, después salió la revista *Banda Rockera*, pero prácticamente, *Conecte* era el conecte (risas), y también a través de Rock101, esas eran prácticamente las fuentes, porque ya después, recuerdo que había un programa de videos que se llamaba A toda música, que pasaban videos diferentes así de los 80s, pero nadie sabía cosas, era muy difícil conseguir, ir a una tienda de discos. Yo recuerdo ir a una tienda de discos a comprar mi primer vinil que fue de los Sex Pistols, *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (Entrevista a Gustavo Pérez, vocalista y fundador de El Clan).

Sobre la revista Sonido, su fundador y editor, el músico Walter Schmidt, declara:

> No había muchas revistas en ese tiempo, ahorita por ejemplo puedes hablar de 10 ó 20 revistas de música, en ese tiempo pues estaba *Conecte* y *Sonido*, aparecían otras y desaparecían: *Acústica*, *Atona*l, pero duraban un ratito. Las que sí duraron ¡y más todavía *Conecte*! *Conecte* todavía siguió más tiempo que *Sonido*, porque *Sonido* fue del 75 al 85, una década.
>
> Era diferente, no existía internet, que eso ha venido a cambiar todo, la manera de comprar, de vender, de distribuir la música, de oírla, todo cambió con internet. Antes era algo muy distinto, la manera de poderte acercar era a través de *Sonido*, se daban cuenta de otras cosas que había, no nada más de la música comercial. Yo tenía la suerte de precisamente por lo mismo que estaba dirigiendo Sonido, que también colaboraba con Conecte y con otras revistas, además de hacer radio en Radio UNAM eso me permitía tener conocimiento de muchas cosas.
>
> Teníamos un corresponsal en Londres, porque creían que todo era fusilado, pero no, también había cosas reales, sí se fusilaban cosas, por supuesto, pero teníamos un corresponsal muy bueno, llegó a hacer una entrevista con Brian Eno en aquellos tiempos, muy buena, entrevista con Peter Gabriel, había cosas interesantes y yo estaba en contacto con grupos de Rock en Oposición, yo les escribía y ellos me mandaban su música o si no, a veces no me mandaban la música, pero podíamos hacer entrevistas con ellos ¡por carta! Cosa que era muy tardado, era tardarse hasta seis meses en ir y venir la entrevista ¡y luego en lo que se publicaba!

> Pero bueno, de cualquier manera, fue un inicio para dar a conocer esas cosas, que no había otra manera de saber de ellas y fue a partir de que yo comencé a escribir sobre eso. Armando Blanco traía esos discos, además mucha gente no lo sabe, pero yo hacía las listas de los discos que iba a traer Armando Blanco, entonces yo soy el responsable directo de todos los discos de rock progresivo europeo que llegaron a México ¡y que se difundieran en radio, porque yo los pasaba en Radio Universidad! (Entrevista a Walter Schmidt, Chopo y la revista Sonido, Neorama Radio Online).

Por su parte, el crítico especializado, Ángel Sánchez Borges señala que *Sonido* fue una publicación decisiva respecto al inicio de la música oscura en México, pues en sus páginas podían encontrarse reportajes de agrupaciones extranjeras, íconos de esta corriente musical como Bauhaus y Joy Division, incluyendo también los proyectos musicales que se gestaban en el país:

> Así durante la primera y segunda mitad de los ochenta *Sonido* va a dar cabida a los proyectos de Walter y sus amigos, desde lo que sucedía alrededor de la tienda de discos Hip 70 de Armando Blanco, hasta los días del Bar Nueve y el Tutti Frutti, dos de los clubes que construyeron el subterráneo capitalino durante los días previos a la llegada de Carlos Salinas de Gortari al poder (2003, p. 239).

De acuerdo con Detor y Hernández, fue en 1977 cuando surgió la que se considera, la primera agrupación de punk en la ciudad de México: Lady Bleed. Esta banda se formó apenas un año después del auge de bandas punks de Inglaterra y Estados Unidos, por lo que se puede afirmar que la brecha temporal entre el punk anglosajón y el punk mexicano no es del todo equidistante, pues los puntos de convergencia y aculturación en zonas fronterizas han sido una constante histórica en nuestro país. [58]

---

[58] Se considera a The Ramones como la primera agrupación punk. Formada en 1974 en Queens, Nueva York, sus primeras presentaciones tuvieron lugar en el emblemático C.G.B.G —Country, Bluegrass and Blues, por sus siglas en inglés—, sitio que postreramente se convirtió en el club neoyorquino que cobijó al punk rock y al new wave. The Ramones se caracterizó por su forma de hacer música: composiciones simples, sin grandes arreglos musicales ni elucubraciones líricas. Grabaron su primer LP homónimo en 1976 del cual se desprendió su primer sencillo Blietzkrieg Pop, el cual se ubicó en el número 92 como una de las 500 mejores canciones de todos los tiempos según la revista especializada Rolling Stone y la refirió como "la canción que estableció el modelo del punk rock" (Consultar: 500 Greatest Songs of All Time). http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/ramones-blitzkrieg-bop-20110526).
Para 1975, apareció The Sex Pistols quienes exaltaban la pérdida de esperanza respecto a un futuro mejor, como cantaba Johny Rotten en el emblemático tema God save the Queen. En tanto que para el

Al finalizar la década del 70, en la ciudad de México surgieron algunas agrupaciones importantes de la corriente punk y postpunk que influyeron en los grupos venideros de la época y que paulatinamente, dieron el giro hacia el sonido del rock oscuro.

Algunas de estas bandas germinales que surgieron en 1978 son Lady Bleed, Dangerous Rythm[59] y Plastic Cox; para 1979 se conformaron Rebeld' Punk y SIZE. En 1980, surgió The Casuals, quienes se inclinaron hacia el new wave y el synth pop y tenía como vocalista a Ulalume Zavala, quien fue conocida por ser una de las "go go girls" que acompañaban a SIZE en sus presentaciones en vivo, además de participar como corista.

Todas estas bandas tenían en común los vínculos de amistad de sus integrantes, quienes algunos de ellos provenían a su vez de un grupo de rock progresivo llamado Decibel[60], como son: Carlos Robledo y Walter Schmidt (Lady Bleed, SIZE) y Javier Baviera (Rebeld' Punk).

Lady Bleed fue el antecedente directo de SIZE, banda que posteriormente influyó de manera importante en la estética visual, musical y escénica del rock oscuro en México.

---

año siguiente, Blietzkrieg Pop llegó a Inglaterra luego de que The Ramones fuera la banda de apoyo para el recital de The Flamin' Groovies realizado el 4 de julio de ese año en el Roundhouse de Londres. En ese mismo año, el punk inglés seguía extendiéndose, nacieron The Clash y The Damned. Los primeros tenían un discurso político implícito (recordemos el tema White Riot y la crítica a la sociedad y su condición de súbditos de la monarquía inglesa, por poner un ejemplo). Por su parte, The Damned fue una de las bandas que representó el cambio del punk al rock gótico con la publicación del álbum Phantasmagoria en 1985, cuyo sonido es claramente más denso y lento que en sus discos punk. Las melodías tétricas y lentas se sumaban a que la estética de su vocalista Dave Vanian estaba provista de elementos que ahora son característicos de la facha gótica: maquillaje, cabello encrespado y el atuendo victoriano, por ejemplo.

[59] En una entrevista con el periodista musical Chava Rock para el diario mexicano La Jornada, Arturo Beristain "El Soldado", voz y guitarra de Rebeld' Punk asegura que "Dangerous Rhythm fue el primer grupo de punk y de ahí nació el Rebel'd". No obstante, la cronología respecto a las bandas señala a Lady Bleed como el primer punk en México, toda vez que la banda nació a finales de 1977 y para el año siguiente surgió Dangerous Rythm. Es de señalar que mientras estas bandas provenían del sur de la ciudad, Rebeld' Punk surgió en el barrio de Tepito, en 1979.

[60] Agrupación mexicana pionera del sonido experimental y de una corriente eventualmente denominada Rock in Opposition (RIO). El sitio web especializado www.progarchives.com describe al RIO como un "término paraguas" que hace referencia a cualquier artista de rock progresivo con una fuerte tendencia hacia el avant-garde caracterizado por una ideología de izquierda al no comulgar con las formas de organización de las grandes disqueras, optando por la construcción de redes de trabajo que funcionaban de manera independiente y autogestiva. Se considera como principal exponente a la agrupación inglesa Henry Cow, quienes mantenían un vínculo de amistad con algunos integrantes de SIZE, como lo señala el propio Illy Bleeding en entrevista con NoiseLab.

El grupo estaba conformado por el vocalista Jaime Keller (Illy Bleeding)[61] , José Guadalajara en la guitarra, Dereck Kapatagon en el bajo y Pomolín en la batería. Esta agrupación nació a partir de las influencias de Keller, quien pasó su adolescencia en Toronto, Canadá y conoció a distinguidas personalidades del ámbito musical de la época entre las que destacan Frank Zappa, Klaus Nomi y David Bowie[62].

Con 17 años de edad, en sus visitas intermitentes a la ciudad de México, se dio cuenta que no existía algo similar a la escena de música punk canadiense de la cual formaba parte con su grupo Pebble. Al respecto, el fallecido músico, pionero del postpunk y del new wave en México señaló en una entrevista para el sello discográfico Noiselab, que fue por medio de un amigo suyo, el pianista Alex Botrey integrante de la agrupación de rock progresivo Henry Cow como logró conocer a Lindsey Kemp, artista multidisciplinario quien también fue maestro del músico y compositor británico David Bowie, importante figura de la música contemporánea.

> Así empezó mi carrera artística originalmente: conocí a Bowie, conocí a Lindsey Kemp y conocí a 'El Increíble Orlando' (Jack Birkett). En el transcurso de toda esa época que estuve viviendo en Toronto, conocí a gente como Nazi Dog de los Viletones, a Steve Bators de los Dead Boys, y después conocía a Mick Jones de The Clash, éramos la gente que rolábamos juntos. Había un club que se llamaba Club Davis, se rentaba todos los jueves para que los músicos tocaran punk; yo tenía un grupo de punk que se llamaba Pebble, de ahí vine a México en 1978, finales del 77, y entonces me reencontré con un amigo mío que se llamaba Pepe Guadalajara, que posteriormente fundaría a los Casuals y a Volti, nos juntamos e hicimos el primer grupo de punk en México que se llamaba Lady Bleed.
>
> Yo vivía por el sur de la ciudad de México, cosa que de repente fue muy atacada por todos los punks, porque el centro artístico de la ciudad era realmente el sur. Comienzo a conocer a otra

---

[61] N. 11 de septiembre de 1960 – 26 de octubre de 2008, ciudad de México. Según una nota publicada en El Economista en 2012, además de la música, Jaime Keller tuvo entre sus intereses las artes plásticas, la herpetología y asimismo, fue miembro fundador de la Academia Mexicana de Ilustración Científica. Su trabajo como artista plástico quedó plasmado en una exposición retrospectiva de su obra bajo el título *Me desvanecí entre las flores,* la cual se exhibió durante ese año en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM.
Consuelo Moreno. (8 de agosto de 2012). *Los secretos de Jaime Keller, un punk mexicano*. El Economista Online. Recuperado el 14 de diciembre de 2015, disponible en: http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/08/08/secretos-jaime-keller-punk-mexicano

[62] NoiseLabTV (2010) *Illy Bleeding: Una plática con el primer punk mexicano.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OcJSgM-NNtE

> gente como El Rayo de Plata, el Capitán Pijama y me doy cuenta realmente que no hay escena musical de punk, underground de rock, sino que hay toda una escena artística de gente que son músicos, escritores, poetas, artistas, actores, éramos gente que estábamos tratando de manifestar una forma cultural distinta tanto en la pintura, en la poesía como en la música, en nuestra expresión física, no era una situación de pose, como lo veo ahora. (Illy Bleeding, *Una plática con el primer punk mexicano*, Noiselab, 27 de octubre de 2010).

SIZE retomó su nombre del tema homónimo de la agrupación de avant-garde estadounidense DNA incluido en un álbum recopilatorio titulado No New York (1978), cuya curaduría estuvo a cargo de Brian Eno[63].

Sánchez Borges describe a SIZE como "un artefacto cultural en el que venían a parar y a concentrarse varias de las iniciativas previas que se habían generado en una escena del rock nacional, que por principio se había deshecho de cierto atavismo nacionalista o exageradamente contextual y que apostaba por ser global antes de la llegada de ese concepto tan masticado."[64]

Este carácter global al que hace referencia el autor tiene relación con el estilo musical que introdujo SIZE con el uso de sintetizadores y cajas de ritmos —que en otros países del mundo ya era una realidad (Kraftwerk en Alemania, Throbing Gristle en Inglaterra, Tomita en Japón) —. SIZE rompió con la estructura del rock de esa época que se limitaba al uso de instrumentos tradicionales, cantaban en inglés, pero también en español y conjugaron varias de las influencias musicales de sus integrantes, aspectos que definen a SIZE como una banda que se adelantaba a su época, que estaba fuera de su tiempo, por lo que se convirtió en ese "artefacto cultural" que representa el sincretismo del rock con la música electrónica.

---

[63] Brian Eno es un músico mundialmente reconocido por formar parte de Roxy Music, una importante banda del glam rock británico; además ha colaborado con diversos artistas de diversos géneros musicales —David Bowie, Robert Fripp (King Crimson), Talking Heads y U2, por mencionar algunos—, sobresaliendo por inyectar sonidos de vanguardia y electrónicos en las producciones donde participaba; también es considerado el padre del género *ambient*.

[64] Sánchez Borges, Ángel. El fraude del rock en tu idioma. La muerte de Illy Bleeding. *Revista Replicante*, noviembre de 2010. Disponible en: http://revistareplicante.com/el-fraude-del-rock-en-tu-idioma/

> No existían ingenieros que supieran cómo mezclarlo y ya cuando comenzamos a tocar con sintetizadores, la gente menos tenía idea de qué se trataba; los ingenieros no sabían cómo mezclar un MS10 con la voz, una batería y un sincro, no tenían ni idea" (Entrevista a Illy Bleeding, *Nadie puede vivir con un monstruo*, Dir. Mario Mendoza, México, 2014).

> Tenías que cablear y mover botones y de repente le subías tantito el voltaje y tronaba, a mí me tronó en vivo un teclado, en el Chopo, me lo mataron. Era muy difícil, no había midi, el midi fue lo que empezó a unificar el lenguaje entre teclado y teclado, que facilitó mucho el trabajo de orquestación. Antes no, antes era este teclado y este teclado ¡y a ver cómo se portan en vivo! (Entrevista a Capitán Pijama, *Nadie puede vivir con un monstruo*, Dir. Mario Mendoza, México, 2014).

En este tenor, se considera que es SIZE quienes abren la pauta para las siguientes agrupaciones que dan origen a la escena de música oscura de la ciudad de México, en virtud de que introdujeron un sonido totalmente distinto al rock de la onda (*rythm n' blues*) o al rock progresivo propio de la década del 70.

Size representa una ruptura radical respecto a lo que hasta ese momento se hacía en la escena del rock mexicano, pues incluían en su instrumentación sintetizadores y teclados, convirtiéndolos en pioneros del género *new wave* en México, y que posteriormente, derivó en la conformación de otros grupos como Casino Shanghai y Las Insólitas Imágenes de Aurora a mediados de los años 80. Además, la ruptura en cuanto al estilo musical, también su estética y su vestimenta se distinguían claramente del rock de la onda o del rock clandestino: incorporaron el maquillaje, prendas extravagantes con un dejo de aspecto fetish, elementos que enmarcaban y remarcaban la excentricidad y la teatralidad de su vocalista Jaime Keller, mejor conocido como Illy Bleeding.

3.3 Los años 80: rock mainstream y rock subterráneo

La creación del primer tianguis musical en las instalaciones del Museo Universitario del Chopo en octubre de 1980 representó un logro respecto al reconocimiento del rock como un componente importante de la cultura. La idea fue realizada originalmente por Jorge Pantoja, quien era funcionario del recinto y entre sus intereses se encontraba la difusión del rock, por lo que a la postre se instaló un escenario para que las bandas pudieran tocar en vivo.

La instauración de este espacio representa un momento de inflexión, pues permitió que el rock saliera de la clandestinidad hacia el espacio público y al mismo tiempo, incursionara en el ámbito universitario, aunque poco tiempo después, luego de que el sindicato del Museo se opusiera a la continuación del proyecto debido a la excesiva carga de trabajo que les implicaba, el tianguis salió de dichas instalaciones y tras recorrer varios puntos de la ciudad, terminó asentándose definitivamente en la colonia Guerrero. De esta forma, el rock y sus distintas expresiones se introdujeron en la cultura popular urbana de la ciudad de México.

Una metáfora interesante respecto al significado del tianguis del Chopo la propone Nieves (2016) quien analiza este espacio como una especie de "red de información underground que permitía a las personas navegar dentro de ella antes de la llegada del internet", por lo que el tianguis se constituyó como una red social no mediada por algún soporte tecnológico, sino que ésta era posible por la interacción cara a cara (Nieves, 2016).

El intercambio, la compra y venta de discos, revistas y cintas grabadas, así como de libros, revistas especializadas y fanzines (revistas amateur) hicieron posible la conformación de un circuito cultural sin precedentes en torno al rock. Además, el tianguis representó un punto de convergencia entre jóvenes de distintas culturas alternativas, colectividades sustentadas en gustos musicales específicos, estéticas corporales compartidas como un discurso de identificación, lo cual tiene estrecha relación con lo que apunta Simon Frith respecto a los valores homólogos estéticos:

“hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (1996, p. 111).

Para la década del 80, el rock continuaba en esa suerte de clandestinidad y se abría paso lentamente en otro tipo de foros que no fueran los hoyos funkies. SIZE surgió como un accidente después de que sus integrantes improvisaran algunas canciones en un sitio llamado New Orleans, un bar ubicado al sur de la ciudad y que aún se mantiene activo, en donde se toca jazz y blues, principalmente.

Ya conformados como banda, la tienda de discos Hip 70, propiedad de Armando Blanco, fue una de las trincheras del rock en México y un sitio en donde SIZE y Dangerous Rythm se presentaban con regularidad, por lo que se convirtió en un lugar que apoyó la presentación de bandas en vivo, cuando el rock aún era ajeno a los espacios destinados a la difusión cultural. En este lugar confluyeron los músicos de la época, incluso Three Souls in my Mind logró grabar un disco en vivo en dicho sitio.

En noviembre de 1980, The Police se presentó por primera vez en la ciudad de México y SIZE fue elegido para abrir el concierto, cuya planeación se llevó a cabo bajo el formato de cena-baile-show en un salón del Hotel de México (hoy el World Trade Center de la ciudad). SIZE no contaba con baterista —usaba cajas de ritmos— por lo que esto les valió una multa por parte del Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal encabezado por Venustiano Reyes López, mejor conocido como Venus Rey, quien al momento de la prueba de sonido pidió desconectar a la banda y cancelar su presentación, toda vez que no eran miembros del sindicato. En una entrevista con el periodista Marco Antúnez para la revista *Performance*, Illy Bleeding narró:

> La banda prendió como nunca, comenzaron a lanzarse cosas y a gritar; y con esa excusa nos empezaron a bajar como dios y los gorilas sindicales mandan: por la fuerza. The Police salió a ver qué pasaba, pues el *riot* retumbaba cabrón. Cuando Sting vio lo que pasaba, pidió que nos dejaran terminar nuestro acto. Como no todo SIZE estaba contento con esto, pues los que nos animamos nos echamos otra rola, mentamos madres, nos burlamos de los que nos querían bajar y ya después terminamos con otra rola. Les guste o no, prendimos a los asistentes, iniciamos como se debe, y sólo tocamos las rolas que se pudieron. Mis amigos siempre dijeron que eso no fue abrir a The Police, pero para mí suena fresa. El punk no es una cosa de formas establecidas,

> así que por mí, tres rolitas, un *riot* y un desmadre en el backstage son suficientes para decir: SIZE estuvo ahí (Illy Bleeding en *Tengo que morir todas las noches: una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay,* pp. 168-169).

Aquejados por una sensación de estancamiento, SIZE comienza a eclipsar en 1984.

> Size había logrado ya, un éxito notorio y casi masivo, pues de aquellas noches de Hip 70, habían pasado a múltiples tocadas en discotecas de moda en la ciudad de México, cosa que fue muy criticada por otros rockeros, quienes colocaban a Size como una banda burguesa y de completa pose.
>
> A Illy eso le divertía mucho y creo que hasta lo explotaba, recuerdo incluso muchas entrevistas de SIZE, donde ellos mismos respondían puras tonterías y banalidades, jugando sin duda con todos estos duros críticos de su trabajo y desempeño.
>
> SIZE, ya casi no cantaba en inglés, se volcaron al castellano y su sonido era mucho más pop y amable, pero nunca perdieron su poderío escénico, ni la famosa actitud teatral de Illy. De hecho este giro en SIZE, en mucho colaboró a que Illy dejará de ser el supuesto punk, para poder explayarse más en el escenario como un artista mucho más completo. Pero a pesar de todo esto, se decía que estaban mal entre ellos… Y el nacimiento de Casino Shanghai, hacía pensar que probablemente ahora sus baterías apuntarían a otro lado (Mateo Lafontaine, tecladista de Década 2, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 34,* 20 de febrero de 2016).

Ulalume Zavala, corista de SIZE partió a la ciudad de Nueva York en donde formó Lost Continents junto a Carlos Vivanco y Carlo Nicolai, un nuevo proyecto musical con el que realizaron una serie de presentaciones en el circuito de bares de esa ciudad como The Pyramid y Danceteria, en donde ya habían tocado los fenómenos new wave y synth pop del momento como New Order y Depeche Mode. En esa época conocieron a Jane Friedman, quien era representante de Lou Reed, mejor conocido por su trabajo en The Velvet Underground. Friedman le ofreció a Lost Continents un contrato para la grabación de un disco, sin embargo, el esquema de las regalías era poco conveniente para la banda, por lo que decidieron no firmar ningún contrato.

A su regreso a la ciudad de México en 1985, Zavala comenzó un nuevo proyecto musical al lado de sus amigos Carlos Robledo, Dany Styletto y Walter Schdmit denominado Cabaret Bonzai, agrupación que fue el preámbulo para la conformación de

Casino Shanghai, otra de las bandas precursoras de la escena de música oscura mexicana.

> Un día Walter Schmidt me habla y me dice: vente a verme a la casa, te quiero pedir algo. Como siempre lo he dicho, a Walter lo quiero inmensamente y fui de inmediato. Me dice: ¡Ay! por fa hazme unos dibujitos, quiero algo chino, mágico, muy, muy fino, elegante, con toques esotéricos, un viaje en un tren como de Agatha Christie. Yo dije, por dios mucha información.
>
> El caso es que regresé algunos días después con algunas propuestas que realicé, algunas eran unas barajas exquisitas de tarot con lo que Walter me pedía. Yo le pregunto ¿y esto para qué es? Me responde: Un nuevo proyectito… Y le escribí a ese folder: Casino Shanghai (Mateo Lafontaine, tecladista de Década 2, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 31*, 31 de enero de 2016).

Casino Shanghai debutó en El Nueve, un importante espacio para la cultura gay de la ciudad de México, que también impulsó el rock subterráneo en la década de los años ochenta.[65] Para esta presentación montaron cuatro temas que sonaban, a algo que al menos en el país no tenía un referente previo.

> Era algo nuevo: ¿new wave?, ¿electrónica?, ¿música para bailar? Ula y Janos Gar, un amigo suyo, poeta húngaro que vivía en México y con quien tuvo una relación, escribieron las letras. Eran poemas de amor y desilusión. Charlie hizo la música; Walter, los efectos y las atmósferas. Crearon un sonido techno pop, pero no era un techno feliz, sino algo oscuro, decadente y glamoroso, con toques góticos, como la propia personalidad de Ula. Llamaron al grupo Casino Shanghai (Osorno, 2014, p. 172-173).

A Casino Shanghai se unió Humberto Álvarez en los sintetizadores y en ese mismo año editaron su disco debut titulado *Film*, el cual fue grabado por las madrugadas en los tiempos libres de un estudio y fue distribuido por el sello Comrock, propiedad de Chela

---

[65] En su libro titulado *Tengo que morir todas las noches: una crónica de los ochenta, el underground y la cultura Gay,* el periodista y escritor Guillermo Osorno ofrece relato detallado sobre El Nueve y afirma: "Ir a El Nueve significaba no tener que practicar el *sluming*, término inglés que significa visita al barrio bajo, descenso a lo sórdido —y que retrata cómo experimentaban los homosexuales de las clases medias y altas la salida a ligar—. Geográficamente, el lugar estaba en medio de una de las zonas más dinámicas de la ciudad; simbólicamente, heredaba el prestigio de un restaurante de postín y era el primer bar gay que restringía la entrada" (2014: 42). El Nueve abrió sus puertas a la comunidad rockera los jueves de cada semana, por lo que en su escenario se presentaron varias agrupaciones de rock de la época como Jaime López, Real de Catorce, Las Insólitas Imágenes de Aurora y Café Tacvba.

Branniff, quien era conductora en un programa de concursos de baile disco a finales de los años setenta transmitido por Televisa, Juan Navarro esposo de Branniff, quienes con dicho sello intentaron emular a la movida madrileña y Ricardo Ochoa, fundador de agrupaciones como Náhuatl, Peace and Love y Kenny and the Electrics (Osorno, 2014, p. 162).

> Para mí, el disco *Film* de Casino Shanghai representa el final de una era, el final de una brillante escena subterránea en la ciudad de México que me tocó atestiguar y por qué no, hasta sentirme parte de ella en mis entrañas. El gran álbum *Film* siempre me pareció muy nostálgico ni qué decir, cuando lo escucho ahora (Mateo Lafontaine, tecladista de Década 2, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 40,* 2 de abril de 2016).

El sello discográfico Comrock fue un proyecto de corta vida, a pesar de ello, en dos años logró editar 16 discos de rock mexicano, lo que significó un impulso importante al rock cantado en español. [66] Intentó trabajar como un sello independiente, pero terminó operando de formas similares a los grandes consorcios disqueros, es decir, aplicando políticas de sometimiento del artista a los dictados unilaterales de los productores y los funcionarios del propio sello (Paredes, 2009: 425), lo que derivaba en la limitación de la independencia creativa y propositiva de las bandas respecto a su propia imagen y concepto musical. Este aspecto fue uno de los motivos que provocó la separación de Casino Shanghai.

Para 1984 surgió Las Insólitas Imágenes de Aurora, agrupación que Paredes (2009) caracteriza como pionera del sonido new wave en México, con una fuerte influencia de The Police. Este autor refuta los posicionamientos de otros periodistas musicales, quienes ponen de relieve el carácter latino o mexicanista de la banda, pues desde su punto de vista, estos dos elementos solamente estuvieron presentes en algunas de sus

---

[66] Este sello discográfico permitió la difusión del rock mexicano que se realizaba a mediados de la década del 80. En 1985, con motivo de su primer aniversario lanzó un acoplado en vinyl en donde se incluían algunos grupos como Kenny and The Electrics, Dangerous Rythm, Punto y Aparte, Los Clips y Mask, este último proyecto encabezado por José Fors, quien también fundó Lepra, Duda Mata, Cuca y Forseps. No obstante, el grupo que le dejó mayores beneficios a Comrock fue El Tri, pues en 1987 lanzaron el disco titulado *Simplemente El Tri.* Después de la publicación de este primer acoplado, Dangerous Rythm y Kenny and The Electrics cambiaron sus nombres a Ritmo Peligroso y Kenny y los Eléctricos, respectivamente, también comenzaron a cantar en español.

canciones, además que sus seguidores “no los valoraban tanto por sus mexicanismos, sino por su propuesta cosmopolita, ciertamente de suma actualidad a la sazón” (p. 443).

Las Insólitas (como también se les denominó), sin un plan concreto de conformarse como un grupo de rock, nació luego de la petición que Carlos Marcovich le hiciera a su hermano Alejandro: juntar algunos músicos para que tocaran en una fiesta que tenía como finalidad recaudar fondos para la filmación de un cortometraje. De esta manera, Alfonso André, Alejandro Marcovich y Saúl Hernández —quien en primera instancia se rehusó a participar en el proyecto, aunque dos días antes de la fiesta, aceptó la propuesta— se unen para apoyar la recaudación. Después de dos ensayos de 12 horas cada uno, lograron componer algunos temas.

> Cuando llega la noche del reventón, marzo diecisiete del ochentaicuatro, los tres se visten de gala: Alfonso se pone un sombrero boliviano, Alejandro un gorro de Daniel Boone y Saúl va de mujer. Parto de bizarrez, un arreglo punkoso de Sugar (*Oh, honey, honey!)* abre la tocada (Velasco, 1990: 13).

> Yo recuerdo haber visto a Las Insólitas, y me impactó mucho su propuesta y dije “esto está muy raro, muy diferente”, me gustó mucho… [los vi] aquí en Satélite, en un pequeñito antro, en un escenario chiquito (Entrevista a Gustavo Pérez, vocalista y fundador de El Clan).

> Las Insólitas tocábamos horrible, pero nos las arreglábamos para ser de algún modo impresionantes (Alejandro Marcovich, en *Una banda nombrada Caifanes, 1990,* p. 29).

> Insólitas fue un gran proyecto, la verdad, un gran proyecto. Nos divertimos mucho, aprendimos mucho, creo que hicimos una producción musical muy vasta pese al corto tiempo, porque durar un año con una banda ya era mucho (…) Insólitas fue lo que fue, decido salirme de Insólitas y pienso en un proyecto, sobre todo, con las ganas de hacer música que a mí me gustara, no estoy negando la música de Insólitas, no tiene nada que ver, pero en la escena estaba más presente todo el rythm and blues y el rock n’ roll que es espectacular, pero a mí me llama más la atención SIZE, por ejemplo, Dangerous Rythm, o los romantics que tocaban en Hip 70, y pensé en formar un grupo y tocar la música que a nosotros nos gustara, que quisiéramos abordar nosotros, crear nuestra propia música sin género, digamos y pensé en Caifanes… (Saúl Hernández, en *Entrevista Luis G. Salas a Saúl Hernández, ROCK 101,* 26 de noviembre de 2015).

El grupo tomó su nombre de un cuento escrito por Hernández titulado *Entre las insólitas imágenes de Aurora.* Su duración fue breve, apenas tres años —se disolvieron

en 1987—, sin embargo, fue el preámbulo de lo que después se convirtió en Caifanes, la banda de rock mexicano más emblemática de fines de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado, cuyo primer disco es recordado por sus melodías y letras oscuras, pero también por incluir *La Negra Tomasa*, una cumbia originalmente compuesta por el cubano Guillermo Rodríguez Fiffe en 1937.

Hasta aquí se han delineado algunas agrupaciones que marcaron la historia del rock en México, pero que sobre todo, fueron iniciadores de un estilo particular de música, que todavía, a mediados de la década del ochenta, no estaba del todo definido ni tenía una denominación específica.

Existió cierto vínculo entre la incipiente escena de rock en oposición de mediados de los años setenta (Decibel, El Queso Sagrado, por ejemplo), la música experimental de principios de los años ochenta (Oxomaxoma, nacido en 1980 y Duda Mata de 1986) y el surgimiento de agrupaciones que entre sus influencias se encontraba el new wave anglosajón, pero también la música electrónica (SIZE, 1979; Insólitas Imágenes de Aurora y Silueta Pálida, 1984; Década 2, Casino Shanghai 1985; y Las Ánimas del Cuarto Oscuro, 1988).

Hasta este momento, todavía no se puede hablar de rock gótico o de rock oscuro, sin embargo, el estilo y la combinación de diversos elementos estéticos, tanto musicales como visuales, permiten ubicar a estas agrupaciones como las pioneras de una escena que tardó prácticamente una década en salir a la superficie y constituirse como una expresión musical que construyó su propio carácter distintivo.

De esta manera, es posible identificar que es justamente en la transición entre lo que Martínez (2013) define como *rock clandestino* y *rock en español*, cuando se dio el surgimiento y la llegada del punk a México, el cual es una de las primeras influencias musicales para la escena de música oscura. Esta coyuntura representa un momento de resistencia en donde la censura o la ignominia de los medios hacia estas expresiones musicales, permitieron paradójicamente, un desarrollo creativo del rock subterráneo cuyo posterior arraigo dentro de la cultura urbana de la ciudad de México se vio reflejado durante los últimos años de la década de los años 80.

Sin embargo, fue a partir de la segunda mitad de dicha década que el rock logró recobrar su legitimidad dentro de la cultura popular mexicana. La declaración por parte de la ONU en 1985 como "el año internacional de la juventud" fue un aspecto importante que determinó el desplazamiento del rock de la clandestinidad a considerarlo como una expresión reconocida por las instituciones, permitiéndole incursionar legítimamente dentro de la cultura popular.

Así pues, de sobrevivir en los hoyos funkies de la periferia de la ciudad, el rock se fue desplazando hacia otro tipo de espacios dentro del margen institucional como algunos teatros del IMSS, foros universitarios y museos, en donde se organizaban una serie de eventos musicales en los que se alternaba el jazz, el blues y el rock.

Urteaga señala que este acontecimiento significó que los grupos rockeros tuvieran acceso a "algunas instalaciones culturales estatales y delegacionales: las casas de cultura locales, el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), los parques e instalaciones públicas (Parque Nacional Naucalli, Museo del Chopo, el teatro Antonio Caso) y hasta ciertos reclusorios. También redoblaron el uso de instalaciones universitarias (UNAM, UAM) (1998, p. 116).

Estas presentaciones también se dieron en otros espacios como las librerías Gandhi y Ágora, la Carpa Geodésica y la Alberca Olímpica, al sur de la ciudad. Esta apertura trajo consigo un cambio de actitud hacia las distintas expresiones juveniles, lo que de alguna manera permitió el surgimiento de nuevas propuestas y la apertura de espacios de difusión.

3.4 Primeras agrupaciones de la escena de música oscura mexicana

Podría decirse que las características mencionadas en líneas previas, fueron un paso trascendental para introducirnos al *rock en español*, la cuarta etapa del rock mexicano, que de acuerdo con la periodización que propone Martínez (2013), es cuando comenzaron a surgir las primeras expresiones de música oscura y que corresponde a la década de los 80 del siglo pasado.

Este periodo se define también por la fuerza y visibilidad que recobró el rock en virtud de que fue interceptado por las industrias culturales, erigiéndose como un producto cultural destinado a las masas y mercantilizado bajo la denominación de *rock en tu idioma*. En este tenor, Paredes puntualiza que "la industria comprendió que había desatendido una fuente de ganancias y decidió investigar al movimiento local para firmar grupos y satisfacer la demanda detectada" (2009, p. 440).

Por lo anterior, 1987 resulta un año de cambios importantes, pues algunas discográficas multinacionales como RCA Ariola (hoy BMG) editó la colección de títulos bajo el rubro *Rock en tu Idioma*, lo que motivó la búsqueda de grupos locales con la finalidad de incluirlos dentro de su catálogo. Esta ampliación del espectro rockero podríamos relacionarlo también con la diversificación de colectivos e identidades juveniles diferenciadas por medio de sus gustos musicales.

> Durante los años ochenta además de hippies y rockers (que gustaban del rythm and blues, el blues y el regage), punks y metaleros, se desarrollaron otras colectividades de rockeros como *thrasheros*, los oscuros, los tecno, los *reggaenos* (en cuyo interior existen *rastafaris*), los rockanroleros (rucos), los *rockabillies*, los amantes del progresivo, del *new age*, de la introducción de «lo mexicano» en el rock, etcétera (Urteaga, 1998, p. 114).

En este mismo sentido, Detor y Hernández (2003) señalan que a fines de la década del 80 comenzó a gestarse una "metamorfosis entre la banda punk del Chopo", pues algunas personas viajaron a Estados Unidos y regresaron con nuevas tendencias estéticas y corrientes musicales que comenzaron a utilizar y a apropiarse de ellas. Empezaron a señalarlos como "darketos" y sus gustos musicales viraron hacia agrupaciones de postpunk inglés.

> Comienzan a mostrar su inclinación hacia bandas como Joy Division, Bauhaus, Killing Joke, The Cure, incluso Caifanes (…) Se puede decir que a partir de ese momento comienza a darse con más fuerza en el Distrito Federal una corriente más oscura (2003, p. 80).[67]

[67] La importancia de Bauhaus se debe a que, de acuerdo con Ortega Paíno (2007), la banda supo sintetizar sus influencias musicales de las décadas de los sesenta y setenta (el punk y el glam de T. Rex y David Bowie, por ejemplo), produciendo una "perfecta mezcla homogénea de estilos", decantando en una aportación musical propia: el gothic rock. A pesar de ello, la cronología del grupo abarca de 1979 a 1983, desintegrándose justo en el que momento en que la subcultura de la cual fueron

Sobre el new wave y su paulatina transformación al darkwave, Mateo Lafontaine de Década 2 apunta:

> Para finales de 1983 el término "NEW WAVE' se diluía de manera contundente y es que ya todo se estaba convirtiendo en horrendo "pop ochentero". Gracias al Post Punk, a la música industrial, el noise y al electropunk (e.b.m.) todavía estaba a buen resguardo, la cultura más subterránea de los años 80. Disqueras como Rough Trade, 4AD, Wax Trax, entre algunas más, estaban llamando poderosamente la atención de todos aquellos que ya estaban fastidiados de que el supuesto New Wave, ahora solo era ropa de colores neón y crepé en el cabello. Todavía Factory Records tenía opciones muy interesantes en sus artistas, como era el caso de Durutti Column, Section 25, The Wake, A Certain Ratio, entre otros. El movimiento Darkwave comenzó a llamarse "Gótico" donde se ponían en la misma charola grupos de muy diferentes influencias, sin embrago el más reputado de aquel entonces y que de alguna manera se convertía en el sello del estilo, fueron los Sisters Of Mercy (Mateo Lafontaine, *Una tarde/noche de 1980*, *Capítulo 27*).

Un testimonio más de esta transformación lo ejemplifica un personaje de la escena punk mexicana conocido como "Vicious" en el libro *México Punk*:

> Me acuerdo que cuando íbamos a las tocadas del salón-bar 9, a veces veíamos a gente de clase alta con su vestimenta bien darketa, con sus botines puntiagudos. El Boy y el Caballo serían unos de los primeros de la banda en comenzar a vestirse así, posteriormente, el Ganzo, Kabezon, Germen, Nacho y yo comenzamos a realizar lo mismo y la banda nos cargaba la mano (2003, p. 80).

Maritza Urteaga señala algunas de las distintas agrupaciones que surgieron durante los años 80 del siglo XX de varios géneros musicales como el progresivo, el pop, los rupestres, el punk y el heavy metal. Hace una clara diferenciación entre los grupos surgidos antes de esa década considerados como los antiguos y los que nacieron durante los años 80, a los que considera como los innovadores. Esto es importante porque la autora subraya la existencia de una "minoría innovadora" caracterizada por grupos con sonidos "más puros", fieles a las tendencias internacionales y aquéllos que proponían fusiones del rock con ritmos latinos, por ejemplo. Del primer grupo

---

precursores y principales representantes comenzaba a emerger. Véase Ortega Paíno, Fernando (2007) *La década obscura. Una aproximación a la subcultura Gothic Rock.* Madrid: Mentenebre, pp. 49-50.

innovador apunta ritmos como el new wave, el pop, el tecno y el industrial (1998, p. 117).

Lo anterior es relevante porque nos proporciona un marco de referencia que más o menos se ha delineado hasta el momento. La influencia de la música anglosajona en los músicos mexicanos permitió que estos nuevos sonidos se dieran a conocer por medio de sus agrupaciones, las cuales se movían de forma subterránea. Esto se puede ejemplificar con el caso de SIZE, su carácter de re-inventiva, reapropiación y reinterpretación de sus influencias musicales en sus propios proyectos, era algo transgresor y novedoso. En sí mismo, el rock seguía librando una batalla por la consecución de espacios y la apertura hacia la cultura popular, por lo que cuando se sumaba el factor vanguardista como estructuras e instrumentos musicales novedosos, o incluso los inventados por ellos mismos (como es el caso de Oxomaxoma), aunado a una estética corporal fuera de lo común, la industria cultural no encontraba mucho interés en ello.

Sin embargo, en 1988 Caifanes sacó a la luz su primer disco homónimo bajo el sello RCA, lo cual marcó de forma definitiva el inicio de una nueva era para el rock mexicano, pues sus sencillos *Mátenme porque me muero* y *La Negra Tomasa* lograron "romper con las consuetudinarias barreras de la radio comercial", además que este último "consumó en todo el territorio nacional, a los ojos de los medios masivos de comunicación hasta entonces infranqueables o falsamente condescendientes, la absoluta legitimidad del rock mexicano nacido del subterráneo" (Paredes, 2009, p. 444).

No obstante lo anterior, en el siguiente cuadro se enlistan algunas agrupaciones que surgieron entre 1979 y 1989, las cuales podrían considerarse como las raíces de la escena de música oscura, y que invariablemente tuvieron entre sus influencias musicales el new wave, el punk, el postpunk y la incipiente música electrónica anglosajona.

Se señala con asterisco los años de formación de las agrupaciones que son aproximados, tomando en cuenta el año de publicación de su primera grabación. Se

indica también el género musical con el cual se relacionan (tomando en cuenta lo publicado por las propias agrupaciones en sus sitios web). Podemos identificar que de estas, solamente tres agrupaciones (Caifanes, Santa Sabina y La Castañeda) trascendieron el circuito subterráneo del rock de la época en virtud de algunos aspectos característicos: realizaron grabaciones profesionales, contaron con distribución de disqueras de renombre, realizaron giras y presentaciones por todo el territorio nacional y algunos países del extranjero, y además, cantaban en español.

Por su parte, algunas agrupaciones que aún se encuentran activas o que reanudaron su actividad se mantuvieron dentro del subterráneo, aunque paradójicamente, lograron mayor reconocimiento fuera del territorio nacional como es el caso de Oxomaxoma, Alquimia y Los Legendarios Tlaconetes, mejor conocidos como LLT.

Cuadro 1. Agrupaciones seminales de la escena de música oscura: 1979-1989

#	Banda	Fecha de formación	Actualidad	Género
1	Size	1979	Inactivo	Punk / Post punk / Synth punk
2	Oxomaxoma	1980	Activo	Experimental
3	Helicón	1981	Inactivo	Rock oscuro
4	La Corte (Previo a El Ansia)	1983	Inactivo	New Romantic
5	Syntoma	1983*	Inactivo	Synth pop
6	Insólitas Imágenes de Aurora	1984	Inactivo	New wave
7	Silueta Pálida	1984*	Inactivo	Post Punk/Dark Wave
8	Casino Shanghai	1985	Inactivo	Synth pop
9	Década 2	1985	Activo	Industrial / EBM/ Minimal synth / electro
10	El Ansia	1985	Inactivo	Rock oscuro
11	Duda Mata	1986	Inactivo	Rock experimental
12	Nathabisk	1986*	Inactivo	Synth pop
13	Caifanes	1987	Activo	Rock mexicano
14	Alquimia (antes Cou Cou Bazar)	1988	Activo	Electropop
15	Las Ánimas del Cuarto Oscuro (Las Ánimas)	1988*	Inactivo	Darkwave / Experimental
16	Santa Sabina (Antes Los Psicotrópicos)	1988	Inactivo	Rock mexicano
17	Ansia (Ricardo Lassala)	1989	Inactivo	Rock/Industrial/Metal
18	La Castañeda	1989	Activo	Rock mexicano
19	LLT (Los Legendarios Tlaconetes)	1989	Activo	Synth pop
20	La Muerte de Eurídice	1989*	Activo	Rock mexicano
Fuente: Elaboración propia		(*) Circa		

Se puede observar que entre 1979 y 1989 se gestó una veintena de agrupaciones que pueden considerarse precursoras del sonido oscuro, como se dio a conocer en un primer momento, aunque no tenían propiamente esa denominación o no se referían a ellos mismos de esa manera; en *México Punk*, se habla de "darketos" hasta finales de la década, como se señaló en líneas anteriores.

Los géneros musicales de estos grupos van desde el postpunk, la electrónica y la música experimental, sin alcanzar propiamente una identificación uniforme en cuanto al estilo musical. En este sentido, puede darse cierta controversia cuando por ejemplo, se contempla a una banda experimental como Oxomaxoma dentro de las agrupaciones

que conforman la escena de música oscura, sin embargo, se diferenciaba de su antecesora (el rythm and blues o el rock de la onda, por ejemplo).[68]

Aunado a lo anterior, la apertura de ciertos foros y bares conformaron un circuito en donde comenzó a desarrollarse una nueva historia de la música mexicana contemporánea. Se trataba de un puñado de espacios que podían contarse con los dedos de una mano: el Tianguis del Chopo, Rockotitlán, La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), el Tutti-Frutti, el Bar Nueve.[69]

De estos se puede destacar la importancia de Rockotitlán —con casi 20 años de vida— como un espacio que apoyó a las agrupaciones emergentes de diversos estilos musicales y se configuró como un nicho en el que todos los géneros derivados del rock tenían cabida[70]. A la postre, algunas de estas expresiones se convirtieron en un fenómeno masivo.

---

[68] Sobre Oxomaxoma Paredes (2010) señala: "Heredero confeso de Decibel, nace en 1980 Oxomaxoma, un grupo experimental que dio su primer concierto en febrero de ese año en la UAM Azcapotzalco, utilizando objetos como envases de cristal, radios de onda corta, instrumentos de juguete y muebles arrastrados. Dicho concierto fue grabado y distribuido en el extranjero por Eurock" (Paredes, 2015, p. 429). Por otro lado, es de destacar que la portada de su disco *En el Nombre Sea de Dios* (1990) es un fotograma de la película *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920), obra representativa del expresionismo alemán, influencia de la estética dark, oscura o gótica.

[69] La Última Carcajada de la Cumbancha, mejor conocido como el LUCC retomó su nombre de una canción de Agustín Lara. Abrió sus puertas el 3 de septiembre de 1987 y cerró el 31 de diciembre de 1992, estaba ubicado en la calle de Perpetua #4 en la colonia San José Insurgentes, al sur de la Ciudad. Véase *La Última Carcajada de LUCC* http://laultimacarcajadadelucc.blogspot.mx/

Por otro lado, el Tutti Frutti, también conocido como "El Templo del Underground" estuvo activo durante seis años y tuvo dos ubicaciones: primero en Av. Instituto Politécnico Nacional 5130, Lindavista y posteriormente, en Insurgentes Sur 3783. Según uno de sus fundadores, Danny Yerna, este sitio tuvo "dos grandes épocas, la primera por su música New Romantic, New Wave y Cold Wave, donde se dieron a conocer grupos como Bauhaus, Joy Division, Killing Joke, Cabaret Voltaire, Tuxedomoon, Echo and the Bunnymen, Simple Minds y Fad Gadget entre otros".

En tanto que la segunda etapa fue marcada por el Garage y el Grunge, con bandas como Fuzztones, Cramps, Sonics, Nomads, Scientists, Gun Club, Mudhoney, Nirvana, Screaming Trees, Alice in Chains y Soundgarden, entre muchas otras". En su escenario tocaron agrupaciones como Los Caifanes, Maldita Vecindad, Los Gatos Defes, Café Tacuba, Masacre 68, Atoxxxico y Santa Sabina, y algunas extranjeras como Ultra 5 de Nueva York; los Bayou Pigs de Texas; los Tommyknockers de los Angeles; The Monomen de Washington y los Hellbilly´s de San Francisco.

Véase *Danny Yerna* http://www.wakantanka.com/new/body_art/danny_yerna_-_biografia.php

[70] Rockotitlán abrió sus puertas el 14 de septiembre de 1985, por los hermanos Fernando y Sergio Arau (Botellita de Jerez), se encontraba ubicado en Insurgentes 953 en la colonia Nápoles, al sur de la ciudad de México. Por su escenario desfilaron la totalidad de bandas de rock existentes durante la segunda mitad de los años 80 y los años 90. El cambio de administración del lugar en 1996 con Tony Méndez a la cabeza, impuso una política de venta de boletaje a las bandas que quisieran presentarse en dicho

La trascendencia del rock en español se hizo visible una vez que se mercantilizó como un producto cultural denominado *rock en tu idioma*, que fue una serie de acoplados publicados bajo el sello BMG Ariola, que incluía tanto agrupaciones mexicanas como argentinas y españolas, principalmente.

> En México, Televisa y los medios de comunicación en general apoyaron a los rockeros importados que fueron masivamente consumidos. Carlos Polimeni señala que hablar de una "invasión" del mercado mexicano "no es una imagen: aún en 1988, de los veinte primeros puestos en los rankings de los discos más vendidos en México, siete estaban ocupados por artistas argentinos de rock y otros nueve por artistas españoles". En general, la participación de los músicos mexicanos fue marginal en el *boom*. (…) A pesar de esta ruptura, la massmediatización del rock en español fue relevante para el rock mexicano porque favoreció la aceptación social del género, impulsó la creación de un mercado y condicionó las relaciones que existirían en el futuro con la industria de la música (Martínez, 2013, p. 60).

Entre las bandas mexicanas relativas a ese periodo destacan desde luego: Caifanes, La Maldita Vecindad, Fobia, Ritmo Peligroso, Los Amantes de Lola, Neón, Kenny y los Eléctricos, entre otras surgidas durante la segunda mitad de la década del 80 del siglo pasado. En este orden de ideas, se puede inferir que la etiqueta *rock mexicano* surge como una necesidad de diferenciar al rock hecho en territorio nacional de aquel que aunque cantado en español, provenía de España y de Argentina, básicamente. Sin embargo, la denominación *rock mexicano* como género musical deviene en una etiqueta laxa en la que podría caber cualquier agrupación que cante en español y que cumpla con las estructuras básicas del rock, aunque su vigencia o pertinencia podría ser cuestionada o repensada en la actualidad.

Pese a ello, al margen de estos productos, la música subterránea se nutría por otras agrupaciones que desaparecieron y que poco puede encontrarse de ellas en la actualidad, ya sea algo de su historia, su discografía o incluso algún archivo sonoro o visual que dé cuenta de su existencia. Respecto a esto, es necesario decir que la labor de rescate, resguardo y archivo la han llevado a cabo melómanos y coleccionistas quienes a través de bitácoras en la red, publican dichos documentos, conformándose

---

escenario, este giro marcadamente empresarial así como su posterior cambio de ubicación, y la proliferación de espacios destinados al rock, fueron algunos factores que precipitaron el cierre del mismo en 2004.

blogs especializados que fungen como una discoteca digital, de libre acceso al público, que fomentan la difusión y preservación de la historia de la música contemporánea mexicana, un claro ejemplo de ello es el sitio web *Una nota que cae*.[71]

No obstante, el objetivo de esta investigación no es la elaboración de un *atlas* de la música underground, pero sí documentar la mayor cantidad de agrupaciones posibles a fin de ilustrar cómo se ha desarrollado la historia de la escena de música oscura en la ciudad de México. En este sentido, es importante decir que debido al carácter no comercial de la mayor parte de las agrupaciones, es complicado encontrar algún documento visual o sonoro que dé cuenta de la existencia de algunos grupos.

La grabación de algún material musical no siempre estuvo limitada a un contrato con un sello discográfico importante, y por ende, con la distribución, promoción y/o difusión de las agrupaciones. La práctica "Do it yourself (DIY, por sus siglas en inglés) o "hazlo tú mismo" ha sido una constante que ha permanecido en los procesos de producción y distribución de la música por parte de las mismas bandas bajo estructuras informales, poco organizadas o planeadas. La difusión musical se hacía en un primer momento de boca en boca o de mano en mano, a través de círculos de amigos, fiestas y por supuesto, mediante el intercambio de discos en el Tianguis del Chopo.

Por esta razón, el soporte material de dicha música no es del todo accesible, incluso porque no existe y su mención se limita a la comunicación establecida con algunos entrevistados (Gustavo Pérez, Zanoni Blanco, Marco Lacroix y José Hernández Riwes), o bien, a la mención que se hace de ellos en algunos artículos o reseñas en diversos blogs o bitácoras publicadas en la red, y mediante algunos testimonios como es el caso de la conformación de_Década 2 (antes Década Hoy), la cual es narrada por Mateo Lafontaine, fundador de la agrupación en su propio blog alojado en Wordpress.

[71] Bitácora anidada en el sitio blogspot.com, inició en 2013 y actualmente cuenta con poco más de dos mil discos para descarga libre, que van desde la década de los años 50 hasta la actualidad. El sitio registra más de un millón de visitas desde su creación y también cuenta con un espacio en la red social Facebook en donde los miembros del grupo pueden compartir información, así como comprar, intercambiar y vender material discográfico. Se puede acceder a dicho acervo en la siguiente dirección: http://unanotaquecae.blogspot.mx/

> Década Hoy nuestra flamante banda de entonces, cuando menos para mí, continuaba con el legado y las enseñanzas de nuestros exóticos y apasionados maestros como Walter, Illy, Charlie, Jesús Bojalil, Carlos Vivanco, entre algunos más.
> Década Hoy nos fascinaba, pero ambos teníamos cierta preocupación por el sonido de la banda, ya que la mitad de nosotros se inclinaba a algo más pop y Carlos y yo deseábamos algo menos comercial y más oscuro. Tal vez esa fue la mezcla que hacía que Década Hoy sonará tan bien, algo pop con una dosis bien oscura a la vez. Entre lo más melódico de New Order a lo más denso de X-Mal Deutschland (Mateo Lafontaine, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 40*).

Década Hoy después cambió su nombre a Década 2, como una especie de homenaje a la canción *Decades* original de Joy Division, corte que cierra su segundo y último disco *Closer*, publicado en 1980. Más allá de las influencias musicales que los integrantes de Década 2 tenían, el terremoto de 1985 fue un acontecimiento que impactó de forma contundente la atmósfera en la cual fueron creadas sus canciones.

> El ambiente tan sombrío de la habitación de Carlos, el aroma en el aire, los llantos que aun en todos lados se escuchaban, las continuas ambulancias, policía, bomberos, helicópteros y nuestra misma situación personal, sólo lograron que nuestro nervioso ensayo fuera tremendamente oscuro, completamente darkwave con rabia ebm incluida (Mateo Lafontaine, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 42*).

La primera presentación de Década Hoy se llevó a cabo en el Teatro Ángela Peralta pocos días después de haber ocurrido los sismos del 19 y 20 de septiembre de ese año y el evento tuvo la finalidad de recaudar fondos para las víctimas, y compartieron escenario con Ritmo Peligroso.

> El nacimiento de Década 2 y la primera cinta llamada "ensayos" era una compilación de temas muy oscuros que incluían bajo eléctrico tocado por él [Carlos García], pero lleno de sintetizadores y cajas de ritmos por mí. Peggy, la chica líder y cantante del proyecto *Alquimia* al escuchar nuestra cinta/demo estupefacta nos comentó que era increíble la percusión electrónica y ese ambiente tan oscuro de voz muy grave y bajo eléctrico. Recordemos que si bien hoy son géneros y estilos muy conocidos, entonces era algo completamente nuevo y fresco. Aun no existía el chiste baratero de ser "Dark" (Mateo Lafontaine, *Una tarde/noche de 1980, Capítulo 43*).

> Antes de que nacieran todas estas subculturas de la música, todo era rock mexicano, la gente de Satélite se desplazaba hacia Rockotitlán que estaba hacia el sur, o a El Antro, incluso a La Ola, que estaba en el Estadio Azteca. Mi punto de vista siempre va a ser a partir del nacimiento y crecimiento del rock mexicano, de lo que quieras… La escena oscura antes de, para mí era rock mexicano y era literatura mexicana y eran pintores, escultores y fotógrafos mexicanos… Y todo quedó dentro de un combo vestido de negro (Entrevista a Zanoni Blanco).

Al finalizar la década del 80, la música oscura subsistía y se deslizaba hacia otros terrenos musicales, probablemente porque la influencia de la música experimental en México fue de una trascendencia notoria. Antonio Sánchez, creador del concepto Las Ánimas del Cuarto Oscuro subraya:

> Yo me puse a construir lo que era el proyecto de Las Ánimas, pero en base a la música experimental, que es toda una etapa en la que ya me internacionalizo. Las Ánimas del Cuarto Oscuro sí era un grupo de tendencia oscura, underground, entonces los textos iban ligados también mucho a lo que leíamos por aquellas épocas, y nos dábamos cuenta que el público que se acercaba a nosotros era de esa tendencia de gente que está leyendo cosas no comunes, que de alguna manera son de muy adentro, de muy de corazón. Las Ánimas casi no tuvieron canciones en sí, sino más bien fue una fusión de sonidos muy oscuros, verdaderamente profundísimos (…) Las Ánimas del Cuarto Oscuro grabaron un LP de vinil y curiosamente, para la época comenzaron a sonar en radio comercial con esos temas. Nos tocaba mucho *Pueblo Fantasma* o *Samarkanda*, eso fue en 1989 (Entrevista a Antonio Sánchez, fundador de Las Ánimas del Cuarto Oscuro).

Otra agrupación emblemática de la música oscura fue Santa Sabina. Su origen se debe a que sus integrantes se conocieron en 1987, año en el que estaba por finalizar la huelga de la UNAM. Rita Guerrero, fallecida cantante del grupo, llegó de su natal Guadalajara a la ciudad de México para estudiar artes escénicas en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional. Participaron en *América*, una producción independiente dirigida por David Hevia basada en la novela de Franz Kafka. La adaptación se presentó durante una temporada corta, y a pesar de la falta de recursos y del nulo apoyo de las autoridades universitarias, la obra logró destacar por su autenticidad. Se caracterizaba por su lenguaje escénico vanguardista, además de ser

musicalizada en vivo por una banda llamada Los Psicotrópicos, quienes según la propia Rita:

> Tocaban un jazz muy extraño y padre. Entre ellos estaban Juan Sebastián Lach, Taniel Morales, Andrés Loweve, Jacobo Lieberman, Poncho Figueroa y Pablo Valero (…) Era una interpretación muy particular de esta novela de Kafka, y para nosotros tenía todo un significado de lucha (Rita Guerrero, Capítulo I, *"América"*).[72]

Para 1988, presentaron otra obra llamada "Vox Thanatos", iniciaba con poesía de Charles Baudelaire y la historia transcurría en la ciudad de México en el año 2007. Se trataba de una mujer que daba las noticias por televisión y representaba la voz de la muerte.

> Era 1988 el año del fraude electoral, donde Salinas (el pelón) ganó de la manera más fraudulenta la presidencia. Así que todos andábamos muy interesados en la vida política del país aunque como casi siempre, decepcionados de que las cosas no fueran mejor, todo lo contrario. Así que esta obra era muy de ese momento. Aunque el tema era otro, era como un cuento, pero con personajes muy sui generis. En esa obra hicimos las ya conocidas rolas de *Nos queremos morir*, *Chicles y No*. Primeras rolas que después formarían parte del repertorio del grupo (Rita Guerrero, Capítulo II, *"Vox Thanatos"*).

3.5 La negra explosión de los años 90: el boom de la escena a dos tiempos

Después del éxito comercial del producto *rock en tu idioma*, fue necesario continuar con la explotación comercial del rock en español. Ya BMG había impulsado la promoción de algunas agrupaciones mexicanas como fue el caso de Caifanes, La Maldita Vecindad, Neón, Los Amantes de Lola, La Cuca, entre otros. La creación del subsello Culebra fue importante en tanto que su objetivo, según Jesús López, director de Marketing de BMG era el de dar cabida a una mayor cantidad de grupos y, en consecuencia, poder editar más discos con regularidad (Paredes, 2009, p. 446).

---

[72] La historia de Santa Sabina fue narrada por la propia Rita Guerrero y se puede acceder a ella por medio de su sitio web: http://www.santasabina.com.mx/

En sus cuatro años de existencia Culebra editó 44 producciones discográficas y ocho acoplados. En su catálogo incluyeron cuatro agrupaciones que a la fecha son representativas de la música oscura mexicana, tales como Santa Sabina, La Concepción de la Luna, Zü y La Castañeda, de las cuales a la fecha solamente la última se encuentra activa de forma regular.

La disquera congregaba agrupaciones de distintos géneros musicales y un año después de su conformación, incluyó también a algunos exponentes del rock latinoamericano provenientes de Colombia (Aterciopelados, 1280 Almas, La Derecha), de Argentina (Rata Blanca) y Chile (Sexual Democracia). De acuerdo con Anaya (1999), la estructura del rock mexicano cambió un poco con la apertura de subsellos discográficos como Rock en tu Idioma y Culebra, ambas derivadas de BMG Ariola y que estaban más interesadas por el fenómeno comercial del rock, a diferencia de otras como Pentagrama, Lejos del Paraíso y Opción Sónica, que se decantaron más bien por los sonidos alternativos y las propuestas independientes.

La historia de Culebra se asemeja a la de Comrock, pues invariablemente, al ser una disquera que dependía de una transnacional, su carácter independiente era de relativo alcance, puesto que marcaban las pautas creativas que los grupos debían seguir con la finalidad de hacerlos digeribles y así lograr captar a un público masivo. Una de las razones por las cuales La Castañeda y Santa Sabina decidieron abandonar dicha firma en 1996, año en el que ésta desapareció del mapa de la industria discográfica.

Una nota del semanario *Proceso* fechada en 1999, señala que La Castañeda tuvo que pagar a dicha empresa 15 mil dólares por su carta de retiro, luego de que *El hilo de plata*, cuarta producción de la banda fuera considerada por los ejecutivos de Culebra y BMG como un concepto excéntrico: “no gustaban particularmente de estas navegaciones dantescas hacia las peligrosas zonas colgantes y oscuras de la psique, por lo que constantemente les hacían llamados a reducir la irracionalidad en temática y letras, en afán de limpiar con una imagen light al conjunto” (*Proceso*, 3 de abril de 1999).

No obstante lo anterior, la primera mitad de los años 90 fue importante para el crecimiento de la escena en tanto que por un lado, se gestaron poco más de una decena de agrupaciones, quienes ya enarbolaban propiamente el género del rock gótico, además de otras agrupaciones de corte más electrónico, quienes se decantaron más hacia el E.B.M (Electronic Body Music, por sus siglas en inglés), y el cyberpunk.

> Yo creo que las etiquetas empiezan, por un lado por la necesidad de la misma música de decir, bueno, yo escucho a El Clan y lo escucho completamente diferente a lo que hace La Maldita Vecindad, es obvio ¿no? Yo por ejemplo, hice muchos eventos en el Centro Cultural Tecolote o Teatro Isabelino que está junto al Monumento a La Madre, pertenece a la UNAM, yo llevé a bandas como El Cuerpo de Cristina, a El Clan, Insignia, Alfil 7, Signos Vitales, que se convirtió en Guillotina después y efectivamente, la gente con la que yo andaba, estaba acostumbrada a los de negro, de pelo largo, haciendo ruido, y de repente llegaban los de negro, de pelo largo, lentos, introspectivos y ellos mismos decían "está chido, pero ¿qué tocan?".
>
> Yo recuerdo que por ejemplo, a El Clan, fue un periodista de Nuestro Rock, fue el que dijo "tocan un rock gótico agresivo" y ahí fue cuando quizás, toda esta gente del Chopo, toda esta gente del Isabelino dijeron "¡Ahhh! Pues todos estos que trae Zanoni, tocan rock gótico". ¡Pum! "Ya, ya los entendimos…". Y ahí estaba la bola de rock mexicano introspectivo que ya tenía un nombre (Entrevista a Zanoni Blanco).

El año de 1994 fue un año significativo para la escena de música oscura que aún se encontraba en ciernes, pues tuvieron lugar las primeras presentaciones de grandes exponentes del rock gótico estadounidense. Este hecho coincide con las primeras agrupaciones extranjeras de rock en la ciudad de México, lo cual fue posible gracias a las concesiones gubernamentales ofrecidas a OCESA, empresa que organiza, produce y promociona toda la logística relacionada con centros de entretenimiento, conciertos, eventos teatrales y culturales en general en todo el territorio nacional; además, la creación del Fideicomiso para el Auditorio Nacional que fue remodelado en 1990 fue otro factor que permitió generar infraestructura de calidad para la presentación de artistas extranjeros. Finalmente, pudieron tocar por primera vez en el país artistas como Bob Dylan, Aerosmith, INXS, Peter Gabriel, Pink Floyd y The Rolling Stones (Paredes, 2009, p. 445), figuras de talla internacional y de alcance masivo, en consonancia con agrupaciones de un género musical específico como el rock gótico, con un público de proporciones menores.

El *Primer Festival Gótico de la Ciudad de México* se llevó a cabo en 1994, teniendo como estelares a los estadounidenses The Last Dance. Contó con el apoyo del programa radiofónico XX-XXI conducido por Arturo Saucedo en la frecuencia de 105.7 Estéreo Joven.[73] The Last Dance tuvo como bandas de apoyo a La Concepción de la Luna y El Clan, estos últimos considerados la banda más representativa de la escena del rock oscuro en México y que a la fecha se encuentran activos, y quienes además, han compartido escenario con agrupaciones de muy diversos géneros musicales, sin encasillarse en eventos propios de la escena de música oscura.

> Yo recuerdo que tocamos con The Last Dance, en un festival brutal que estuvo padre y ahí sí la gente apoyó mucho a las bandas nacionales, no se inclinaron por el extranjero y muchos dicen "la noche se la llevó El Clan, a The Last Dance ni los pelaron". En esa tocada también estuvo La Concepción de la Luna y The Last Dance supuestamente era el estelar, pero tristemente, como el tiempo va avanzando, viene una banda extranjera y dicen "es lo máximo" y hay muy buenas bandas mexicanas y no los pelan. El Clan ha tenido la suerte de medirse con los grandes y haber dado el ancho y la gente nos ha apoyado (Entrevista a Gustavo Pérez, fundador y vocalista de El Clan).

El Clan se formó en 1992, y su trascendencia se debe en parte, a que en 1993 obtuvieron el segundo lugar de la segunda edición del concurso *La batalla de las bandas* organizado por Rockotitlán, en donde también en marzo de ese año fueron la banda de apoyo para un recital de Santa Sabina.[74]

> Gracias a este concurso El Clan entra en la escena del rock en español, del rock nacional. Te digo, a principios de los 90, en donde venía ese boom que se dio a raíz de Caifanes, con Fobia, La Maldita Vecindad, y como que de repente tuvo mucho el rock en español, un tanto

---

[73] Véase figura 8 en el apartado de anexos.

[74] Del concurso *La Batalla de las bandas* se realizaron cuatro ediciones y se editaron tres acoplados con las bandas ganadoras y participantes. El primer certamen se celebró en 1990, en donde *Ansia* obtuvo el primer lugar, Crista Galli el segundo. Otros participantes fueron: Raxas, Consumatum Est, Branda y Mango-Go. La segunda competencia se realizó en 1993 y en el acoplado aparecen Insignia, *El Clan*, Las Malas Lenguas, *El Cuerpo de Cristina* y Psicodencia. Para 1995 participaron *La Concepción de la Luna*, Aquelarre, Epitafio, Funkswagen, *Campo Santo* y *La Divina Comedia*. Para la cuarta y última edición concursaron La Salamandra, Druidas, Genda Liza, Jihad, Inferi, Almas Perdidas, *Hueco*, Sin, Expost Factum, Gárgolas, Caras Citadinas, El Apando, Antigua, Catarsis y Zurdok Movimiento, estos últimos resultaron ganadores. Se señala en cursivas las agrupaciones de la escena de música oscura que surgieron de dicha iniciativa. Véase *Deimos 101. Todos los conciertos, todas las noticias*. Disponible en: http://www.deimos101.com/
Véase también http://www.identi.li/index.php?topic=392095

mexicanizado en algunos aspectos, cosa que nosotros no adoptamos. Nosotros teníamos otra forma de expresarnos, a través del rock, quizás un tanto más influenciada por grupos ingleses, a raíz de lo que escuchábamos en Rock 101, por ejemplo, como Peter Murphy, The Mission, Sisters of Mercy, Joy Division: esas bandas marcaban el estilo de El Clan, además de toda la esencia metalera que traíamos, porque todos escuchábamos metal cuando éramos niños.

Sin embargo, creo que encajábamos muy bien en esta época, y había muchas bandas con muchas propuestas muy diversas, y eso era lo rico, que podías escuchar cosas interesantes como La Cuca, como Santa Sabina, como La Castañeda, y cada quién traía una propuesta muy bien definida, muy original, pero podían convivir en un solo concierto, no había tanto esas diferencias tan marcadas que hay ahora, los festivales o los conciertos son como temáticos, nada más de un solo género, que no permite que se mezclen.

Fue Ricardo Bravo quien, en una reseña de *La Batalla de las Bandas* en el periódico nos catalogó en ese género, "una banda dark agresiva". Y yo creo que fue muy bueno porque coincidió con el nacimiento de una escena oscura en México como tal. Somos casi contemporáneos y hemos crecido casi de manera paralela con esta escena, y esta escena nos ha arropado y nos ha tomado en cuenta y nos tomó como un referente musical. Obviamente no podemos olvidar la imagen de El Castor, de Gustavo, siempre asociada a una figura vampírica. Algunos decían que era como el hijo errante de Nosferatu, y a la fecha tiene una manera de ser muy peculiar, una manera de cantar, de desenvolverse en el escenario que encaja perfectamente con todos estos elementos que se manejaron en la escena oscura en el país (Entrevista a Jaime Chávez, guitarrista de El Clan).

Se hizo una fusión muy loca, salió algo dark, nosotros no le llamamos dark y esa es la aclaración que siempre hemos hecho, nosotros nunca dijimos "vamos a tocar dark", sino lo que salió en ese momento, la química que se generó fue el sonido de El Clan. Claro, que los tintes que yo le metía de voz, yo alucinaba voces de Johnny Rotten y sus agudos, de Nina Hagen con sus grititos, de Siouxsie and the Banshees, la voz grave de The Sisters of Mercy, la locura de Bauhaus, y yo le metía todo eso, también buscando mi propio estilo.

Y tal vez eso fue lo que nos hizo que nos nombraran dark ¿no? Con mi look que yo traía, la locura que estábamos manejando en escena y un sonido extraño, porque no sonábamos a una banda de rock en español, ni a Santa Sabina ni a Caifanes, ni nada de eso, era un sonido raro, con greñudos y un mono acá bien locochón en la voz. Entonces por eso fue que nos etiquetaron como una banda dark, oscura, algo así, ni siquiera dentro del gótico (Entrevista a Gustavo Pérez, fundador y vocalista de El Clan).

Yo recuerdo que por ejemplo, a El Clan, fue un periodista de *Nuestro Rock*, fue el que dijo "tocan un rock gótico agresivo" y ahí fue como, se me figura mucho como la historia en Inglaterra ¿no? Alien Sex Fiend… "ah, es que se visten como duendes góticos" igual, un

> periodista a una banda le dijo "tocan como gótico" Ya estamos hablando del 92, 93, 94. Hacia atrás bandas como SIZE, como las Insólitas, como el LLT, como muchas otras que no figuraron, que no lograron sacar un disco, como Gestalt. Y a partir de ahí ya vienen cosas, "ah pues son góticos" ¿no? La misma Castañeda te puede decir "pues no, no tocamos rock gótico, pero sí tenemos facetas muy oscuras" ¿no? *El Globo Negro*, esa parte del primer disco; *Servicios Generales*, pues sí, te lo dice muy general, pero el segundo disco, no lo puedes negar, ni ellos, ni el tercero, *El Hilo de Plata*, pues como que tampoco mucho… ya después de *El Trance* y los que le siguieron dices, ok, también crecieron como personas, y ahora pues ya son adultos contemporáneos, diría José de Hueco *(*Entrevista a Zanoni Blanco).

Si bien el rock nacional ya estaba por cumplir una década de haber despegado y salido del confinamiento del underground, la escena de música oscura se encontraba en un punto de ebullición, pues por un lado la difusión de propuestas musicales de vanguardia por medio de algunos programas de radio tanto en radio pública como privada en años anteriores, había posibilitado que ciertos gustos musicales se multiplicaran en los jóvenes radioescuchas que habitaban en la ciudad de México.[75]

Respecto a la difusión radiofónica de expresiones musicales alternativas, Anaya (1999) apunta que la radio comercial funciona principalmente por la payola, o por un sector de los críticos de rock que adjetivan mediante prejuicios nuevas manifestaciones culturales en lugar de "preocuparse por comprender a fondo la historia que nos está tocando vivir, el desenvolvimiento del lenguaje musical, la arquitectura instrumental, las técnicas de composición o bien la economía del rock" (1999, p. 17).

Para 1994, comenzó a transmitirse el primer programa especializado en música de dicha escena. *Gaveta 12* conducido por Clauzzen Hernández ha sido una pieza angular en la consolidación de este gusto musical entre un sector de radioescuchas que se alejaban cada vez más de la corriente mainstream. Si bien durante la década del 80, Rock 101 y Espacio 59 habían coadyuvado a la propagación del rock, tanto en inglés como en español, respectivamente, Gaveta 12 impulsó una corriente musical que

---

[75] Espacios radiofónicos como "XX-XXI" conducido y dirigido por Arturo Saucedo en Estéreo Joven una emisora que apoyó la producción musical local y que incluían en su programación estilos musicales distintos a lo que comúnmente ofertaba la radio privada. No obstante, la estación Rock 101, transmitida por la concesionada WFM Radio, también contribuyó a la difusión de música dirigida a un público joven.

aunque no nueva, se encontraba en constante expansión. Este programa marcó la agenda respecto a las tendencias y novedades musicales del momento. Fue ahí en donde se dio a conocer la visita por primera vez de la agrupación estadounidense London After Midnight, quienes en 1992 publicaran su primer disco, considerado una obra relevante en la historia del rock gótico.

Asimismo, este concierto, celebrado un 23 de junio de 1994 en un sitio llamado Foro 87 (actualmente desaparecido), es considerado el primer *boom* de la escena, en virtud de que es el primer momento en que se dio cuenta que el rock oscuro ya contaba con una cantidad importante de seguidores en la ciudad. Además, el evento fue organizado y promovido por uno de los integrantes de la misma, "El Mizfit", un personaje popular que mantenía vínculos de amistad tanto con la escena punk como con la incipiente escena oscura estadounidense.

Esto no es de extrañarse, pues en ese momento la escena de rock oscuro era un nicho pequeño en comparación con lo que sucedía en la escena del rock nacional, por lo que una agrupación gótica no se encontraba precisamente en los intereses de los empresarios o de los propietarios y/o concesionarios de los grandes foros y espacios destinados al rock de alcance masivo. La banda de apoyo en esa ocasión fue La Concepción de la Luna, quienes habían ganado el primer lugar de la tercera edición de *La batalla de las bandas*. [76]

Dos meses después de la visita de London After Midnight, tuvo lugar la presentación de Rozz Williams, cantante emblemático del rock gótico estadounidense por su banda Christian Death. Williams se presentó con un nuevo proyecto musical llamado Daucus Karota y en la propaganda de este evento puede apreciarse el logotipo de la estación Rock101.

---

[76] Lo anterior es un indicador importante toda vez que desde aquí podemos vislumbrar que es la propia escena la que busca construir sus propios espacios, generar sus propios vínculos hacia el exterior para hacer posible la realización de conciertos de artistas extranjeros y los medios de comunicación, específicamente la radio fue un instrumento determinante para la difusión de esta cultura alternativa. En este sentido, la prensa también sirvió como un instrumento de difusión, aunque en consonancia con ella, los integrantes de la escena comenzaron a generar sus propios medios de información, *Carmin Vampire* fue el primer fanzine de la escena oscura cuyo contenido estaba enfocado a información musical de agrupaciones extranjeras, principalmente y era elaborado rudimentariamente por Paul D' Noch, integrante de la escena oscura mexicana.

Para noviembre de ese mismo año, otra banda proveniente de Los Angeles, California se presentaba en un lugar cercano al Monumento a la Revolución. El Clan fue la agrupación encargada de abrir la velada, la banda estelar: Human Drama, quienes en poco tiempo cosecharon una base de seguidores importante en el país. Tres años después regresaron a la ciudad de México para ofrecer un concierto en las instalaciones del Museo Universitario del Chopo, por lo que en la propaganda del recital, además de los logotipos del departamento de Difusión Cultural de la UNAM, se incluyen el de tres patrocinadores: la tienda de discos y parafernalia rockera *Rock Shop*, el sello discográfico Opción Sónica y la estación radiofónica WFM.

El año de 1994 cerró con la presentación de los alemanes Love Is Colder Than Death un 2 de diciembre. El evento fue difundido por el programa Nuvox, transmitido por Conexión Acústica en el cuadrante 105.7 (antes Estéreo Joven y actualmente Reactor).

Para 1995 la escena oscura comienza a cuajar. Submundo abre sus puertas y se concibe como un espacio destinado a la escena oscura, el cual, desde luego, fue gestionado por sus integrantes. Al reverso de una de sus propagandas puede leerse lo siguiente:

> El movimiento underground en México tuvo grandes cambios desde el año pasado, cuando por primera vez se dio la oportunidad de que muchos grupos importantes visitaran esta ciudad.
> Por diferentes circunstancias no se había podido establecer un foro fijo dirigido exclusivamente a este tipo de cultura subterránea, ya que mucha gente no creía en la validez de la escena: ahora se abre este foro que cuenta con el apoyo de gente que se preocupa y que desea que este movimiento siga creciendo, evitando la represión que ha existido en los lugares donde se habían hecho los conciertos anteriormente; además se cuenta con el apoyo del club “BAT CABARET” de Los Angeles con otras compañías y grupos de E.U. y Europa. Submundo estará ubicado en Río Rhin 44 esq. Río Pánuco (La Diabla), a unas cuadras de la Zona Rosa.

Submundo se ubicó en la misma dirección que tiempo atrás había sido La Diabla, sitio en el que también se presentaron algunos exponentes de la escena de música oscura, tanto nacionales como extranjeros (Hocico y John Koviak de London After Midnight, por ejemplo).

En consonancia con este nuevo espacio, el Tutti Frutti continuaba con su labor de difusión musical y comenzó a organizar las noches góticas.

El año de 1995 inició con la presentación de The Prophetes un 19 de enero, banda de deathrock, un género musical oriundo del sur de Estados Unidos, cuyo progenitor es la agrupación Christian Death, quien en marzo de ese mismo año ofreció un show en Rockotitlán. Un mes después, el 27 de abril en ese mismo escenario se presentó The Wake, concierto que fue grabado en video, y que incluso, con algo de suerte puede encontrarse en algunas tiendas de discos. El año cerró con la presentación de Rozz Williams junto a Gitane Demone, cantante que es reconocida por su colaboración con Christian Death y por su show de BDSM en vivo. El show tuvo lugar el 29 de diciembre, en un lugar llamado Exilio, ubicado en la colonia San Rafael.

Hasta la primera mitad de la década del 90 ya existía una veintena de agrupaciones que podían denominarse como *dark* o góticas, sin embargo, no se trataba de un estilo uniforme, pues nuevamente las distintas influencias de los músicos, así como sus intereses y propuestas desplegaban un abanico de alternativas interesantes, en donde una vez más, la música de vanguardia hizo acto de presencia: la música electrónica cobraba lugar de forma importante y cada vez con mayor intensidad.

Por esta razón, en 1995 se conformó un colectivo denominado La Corporación[77], el cual aglutinaba a las principales agrupaciones de música electrónica oscura que se estaban gestando en la ciudad. Fue la primera organización independiente de proyectos de música electrónica de la Ciudad de México. Fundada por bandas como Hocico, Cenobita, Deus Ex Machina, Oxomaxoma, Soucerx y Kristi Artefactum, quienes organizaron de forma autogestiva conciertos, fiestas y posteriormente, los eventos denominados Encuentro de Arte y Música Electrónica, el primero de ellos realizado en 1996 en las instalaciones del Museo Universitario del Chopo, y los posteriores en el Templo Industrial de Santa María la Ribera hasta el año 2000. Huelga decir que la aportación de este colectivo abonó a la consolidación de la escena de música electrónica oscura mexicana, pues bajo su sello se desarrollaron diversos estilos musicales como el EBM, el Technodark, Cyberpunk, Electrodark y Cybercore. Además, editó maquetas (demos) indispensables para la escena, como es el caso de los

[77] Ver figura 15 de los Anexos.

títulos *Triste Desprecio* de Hocico, *Visiones*, de Cenobita y *Bálsamo Reactivo*, de Óxido Concreto.

Otro colectivo que había crecido a la par que La Corporación fue Binaria, mismo que ocupó su lugar una vez que la primera se desintegró. Binaria estaba dirigida por David Contra y Fernando Ogo y se integraba por agrupaciones como La Secuencia Ilógica, Ad Vitam Aeternam, Veneno para las Hadas, Amduscia, Vitam No morten, C-Lekktor, entre otras. [78]

El inicio de la segunda mitad de los noventas se distingue por un segundo boom de la escena musical, aparecen en el mapa agrupaciones que se consideran representativas y que a la fecha se encuentran activas. Otra veintena de agrupaciones surgen y la mayoría de ellas se encuentran activas en la actualidad, incluso algunas con proyección internacional como es el caso de Gorgonas, Amduscia, Hocico, Veneno para las Hadas (VPLH) y Valeria; las cuatro últimas se han presentado en el Wave Gothik Treffen.[79]

En enero de 1996 se realizó durante tres días el *Coloquio de la Cultura Dark, al final del milenio*, en el Museo Universitario del Chopo, evento producido por Arturo Saucedo, quien fue conductor del espacio radiofónico XX-XXI transmitido por Estéreo Joven 105.7 de FM. Saucedo bajo el nombre de Abismo Producciones en coparticipación con el programa de Difusión Cultural UNAM, así como con las autoridades del recinto, echaron a andar dicho proyecto. En tres días se intentó mostrar el desarrollo de lo que hasta ese momento se había gestado en la escena en sus distintas expresiones: video, teatro, performance, música y estéticas corporales. Además, el evento fue acompañado de una serie de conferencias, entre las que destacó la impartida

---

[78] Véase *Historia de la Música Electrónica en México* http://musitronic.blogspot.mx/2014/08/historia-de-la-musica-electronica-en.html

[79] El Wave Gotik Treffen es el festival de arte y música gótica más grande de todo el mundo. Se celebra anualmente desde 1992 en la ciudad de Leipzig, Alemania. Su primera edición contó con la participación de ocho agrupaciones; para 2015, se presentaron 224 artistas en total, de distintos países y de distintos géneros musicales relacionados con el gótico y la música oscura. Hocico se ha presentado en cinco ocasiones en dicho festival (2002, 2005, 2008, 2011,2014), en tanto que Amduscia ha dado dos shows (2004, 2012). VPLH (2004) y Valeria (2006). El sitio web del festival cuenta con un archivo histórico de todas las agrupaciones que se han presentado cada año y puede consultarse en http://www.wave-gotik-treffen.de/

por la escritora y periodista Macarena Muñoz, a razón del primer aniversario de la revista *La Mandrágora*, una publicación enfocada en literatura de horror.

El año 1996 también estuvo condecorado por la visita de Love and Rockets (conformado por ex integrantes de Bauhaus), quienes ofrecieron dos fechas en el Cine Ópera el 17 y 18 de mayo. Además, Dead Can Dance visitó México por primera vez y ofreció tres conciertos en el Teatro Metropolitan. Dichos recitales merecieron un programa especial mismo que se transmitió por Radio UNAM. Aldo Altamirano, productor y conductor de dicha emisión, recuerda que ésta dio inicio al programa ExPerimento Radio, el cual apareció al aire el 12 de octubre de 1996 por la estación radiofónica de la Universidad Nacional.

> El preludio definitivo de este espacio sonoro fue un especial que conduje y produje para Radio UNAM, comenzando agosto de 1996, un especial dedicado a una leyenda que se convirtió en predecesor de muchas agrupaciones que encontraron inspiración en su peculiar sonido, en cuyos inicios evocaba más a un inicio post-punk que europeo. En ese especial preludiaba la primera visita a nuestro país, con tres conciertos, que daría la agrupación británico-australiana Dead Can Dance. Mi sorpresa fue que ese sábado que se transmitió ese especial se saturaron las líneas telefónicas de Radio UNAM, alcanzando en menos de una hora más de cien llamadas. Así sonaba al aire el promocional anunciando ese especial por las frecuencias de Radio UNAM:
> ¿Y quién dijo que los muertos no pueden danzar? Dead Can Dance. Su visita a México, sus conciertos. Programa especial. Por Radio Universidad Nacional, sábado diecisiete, diecinueve horas, por el 96.1 de frecuencia modulada.
> Quedé impactado con la respuesta del auditorio; las personas de servicio social que atendían las llamadas telefónicas habían sido testigos de la sorprendente respuesta del auditorio de Radio UNAM. Fue el pretexto para acercarme con un nuevo proyecto a la dirección de Radio UNAM; vale la pena mencionar que ya había presentado un par de proyectos antes que no corrieron con tanta suerte. En esta ocasión era un proyecto mucho más pulido, y enfocado primordialmente a todas las tendencias de la música de vanguardia del mundo. Y así, un sueño más se materializaba. El 12 de octubre de 1996 salía, por vez primera al aire, por la frecuencia modulada de Radio UNAM el programa Experimento Radio. Así fueron los primeros minutos de ese primer programa de la serie que recién ha cumplido 18 años al aire. Este fue el preludio:
> Esta es la sensación de lo inexplorado. Música para mentes buscadoras en una era inquietante. Este es el preludio de un Experimento. Inicia sábado 12 de octubre, 18:30 horas. Próximamente por Radio UNAM, 96.1 de frecuencia modulada.
> La música altera la percepción del tiempo. Esta es la sensación de lo inexplorado. Esto es un

> Experimento. La música con el tiempo ha ido cambiando. Algunos dicen que ha ido evolucionando. Lo que hoy es moda, ayer fue alternativo (Aldo Altamirano, Ex-Perimento Radio, 18 de octubre de 2014, *18th Anniversary Part II*).[80]

La inquietud de Altamirano no solo se limitó a la radio, sino que a la par, su labor derivó en la organización de conciertos y otro tipo de eventos que abonaron al crecimiento de la escena oscura de la ciudad.

> Mi idea de materializar mis sueños, que sabía no eran únicamente míos, siempre quise llevar el programa de radio más allá de las ondas hertzianas, así que me propuse producir conciertos de las agrupaciones que deseaba que llegaran a nuestro país. Estamos hablando de 1997, ciclo en el que produje mi primer concierto. Fue en el Salón México de esta ciudad. Sin nada de experiencia en ese rubro me atreví a materializar un experimento y bajo el nombre de *Experimento Expone*, realicé la producción totalmente independiente de la primera visita a México de la agrupación norteamericana Black Tape for a Blue Girl.
>
> El resultado: un concierto ante poco más de mil personas, la mayoría vestidos en su totalidad de negro. Los más, maquillados escrupulosamente a la usanza gótica. Esa escena era hermosa en verdad. Fue sólo el comienzo, ya que le siguieron las producciones, en su totalidad independientes de la primera visita a nuestro país de los holandeses de Clan of Xymox, asociado con Arturo Saucedo, quien fuera productor en aquel entonces, y conductor del programa *Las Ondas del Chopo*, en Radio UNAM, y Carlos Becerra (Aldo Altamirano, Ex-Perimento Radio).[81]

A estos conciertos se sumaron las presentaciones de Human Drama por segunda ocasión en el Museo Universitario del Chopo; el 26 de agosto London After Midnight en Rockotitlán, contando con Hocico como banda de apoyo, y en septiembre un concierto doble del grupo Cranes, también en el Museo del Chopo.

En 1998 tuvo lugar *Una Noche de Culto a la Cultura Dark*, velada organizada por el mismo Altamirano, quien explica:

> En este evento deseaba desmitificar la cultura dark o tendencias góticas. El evento incluyó tres agrupaciones mexicanas, que eran Hueco, Horizonte de Sucesos y Veneno para las Hadas, así como participaciones en el contexto gótico de alumnos de la Escuela Nacional de Artes

---

[80] Véase *ExPerimento Radio* https://www.mixcloud.com/experimento/ex-perimento-radio-181014-18th-anniversary-especial-part-ii/

[81] Véase *ExPerimento Radio* https://www.mixcloud.com/experimento/ex-perimento-radio-251014-18th-anniversary-part-iii/

> Plásticas de la UNAM. También la exposición de libros de poesía no convencional, las sublimes colecciones de Valdemar Gótica y Editorial Siruela, entre otras, y como testigos, más de 1,600 personas. Además de Once TV y Canal 22, que constataron el evento con sus cámaras, para después hacer un breve reporte del mismo en esas televisoras. Eran tiempos complejos, estábamos picando piedra dónde no se relacionaba la cultura con lo gótico o dark. Sólo, por lo menos, se le calificaba de contracultura (Aldo Altamirano, Ex-Perimento Radio, 25 de octubre de2014, *18th Anniversary Part III*).

Por su parte, la escena subterránea se hacía presente en el acoplado *La eternidad es un desierto* (Inspector Kalleja, 1998), el cual incluía 12 grabaciones de los grupos pertenecientes a la primera ola de rock oscuro mexicano, es decir, aquellas surgidas en la primera mitad de la década del 90: La Divina Comedia, El Clan, Las Danzas, Deuteronomio; de la segunda ola: Maldoror y A pesar de todo, aunque de esta última el único registro de su existencia son justamente los dos tracks con los que participaron en tal edición.

Al final de la década, destacan tres conciertos de agrupaciones internacionales: Bel Canto (Noruega) en el Cine Bella Época (recinto que hoy es una librería del Fondo de Cultura Económica, en la colonia Condesa); The Sisters of Mercy (Inglaterra) en el Pabellón Este del Palacio de los Deportes, Christian Death con Diet of Worms (EUA) en Rockotitlán; y Lacrimosa (Alemania) en el espacio alternativo conocido como Circo Volador.

Al finalizar el siglo XX, la escena de rock oscuro en la Ciudad de México se había acrecentado. Si en la década del 80 se registraron casi una veintena de agrupaciones, para 1999 se duplicó. No obstante, de las bandas señaladas en el siguiente cuadro, muy pocas permanecieron activas para los años posteriores y los actuales. De igual manera, sólo algunas lograron grabar su música de manera profesional, ya no digamos bajo un contrato con sellos discográficos y un esquema de regalías, sino de manera independiente bajo la lógica del "hazlo tú mismo" y menos aún, que pueda todavía encontrarse algún registro de ellos en la red.

Cuadro 2. Agrupaciones de la escena de música oscura: 1990-1999

	Banda	Fecha de formación	Actualidad	Género
1	Sogno (antes Paredes)	1990	Activo	Rock oscuro
2	Kristi Artefaktum	1991	Inactivo	Electro Experimental, Cyber Crossover
3	La Concepción de la Luna	1991	Inactivo	Industrial
4	Las vírgenes que nunca fueron santas	1991	Inactivo	Rock oscuro
5	17 Musas Envenenadas	1992	Inactivo	Darkwave
6	Agnus Dei	1992	Inactivo	Rock gótico
7	Deus Ex Machina	1992	Activo	cyberpunk
8	El Cuerpo de Cristina	1992*	Inactivo	Rock
9	La Configuración de los Lamentos	1992*	Inactivo	S/D
10	La Náusea	1992*	Inactivo	S/D
11	Las Danzas (antes La Jauría)	1992	Inactivo	Rock oscuro
12	Vitam Non Mortem	1992*	Activo	Industrial / Darkwave
13	Hocico	1993	Activo	Harshelectro - Aggrotech - Darkelectro
14	La Divina Comedia	1993	Inactivo	Rock oscuro
15	Cenobita	1994	Activo	Aggrotech/Cyberpunk
16	El Clan	1994	Activo	Rock oscuro
17	Estigia	1994*	Inactivo	Rock oscuro
18	La Secuencia Ilógica	1994*	Inactivo	Electrónico Obscuro
19	Mal de ojo	1994*	Inactivo	S/D
20	Zü Morgan (Gabriela Medina Peláez)	1994	Activo	Rock
21	Ogo	1995	S/D	Electrónica
22	Encefálisis	1996*	Activo	Industrial
23	Hueco	1996	Activo	Rock/Dark
24	Krimenia	1996	Inactivo	Industrial
25	Maldoror	1996	Inactivo	Rock gótico
26	Valeria	1996	Activo	Rock gótico
27	Ad Vitam Aeternam	1997	Activo	Darkwave electronic
28	Gorgonas	1997	Activo	Deathrock
29	Horizonte de Sucesos	1997	Inactivo	Rock gótico
30	Veneno para las Hadas	1997	Activo	Ethereal/dream wave
31	Vía Dolorosa	1997	Activo	Rock oscuro
32	Flor Nocturna	1998	Inactivo	Rock oscuro
33	Hedónea	1998*	S/D	Rock oscuro
34	Nocturno a Rosario	1998*	Inactivo	Rock oscuro
35	:Moddel:Odd: (antes Eterna)	1999*	Inactivo	Rock oscuro
36	Amduscia	1999	Activo	Dark elektro, Industrial, EBM
37	Triste Makrina	1999	Activo	Darkwave
Fuente: Elaboración propia		(*) Circa		

Sin embargo, a pesar de esta inestabilidad respecto a la producción musical, la producción cultural de la escena oscura floreció, conformándose diversos colectivos culturales que posteriormente dieron origen al establecimiento de algunos foros, la consolidación de fiestas temáticas, colectivos de artes escénicas, editoriales independientes, diseñadores de ropa y algunos fanzines como los principales medios de

comunicación hechos por integrantes de la escena dirigidos a la misma, como es el caso de Carmin Vampire y Sangre y Cenizas; esta última comenzó a publicarse en formato de revista teniendo un tiraje mensual de 15 mil ejemplares impresos, distribuidos en México y en el sur de Estados Unidos.

Al final de los años 90, surgió la Unión de Trabajo Autogestivo (UTA), originalmente concebido como un espacio libertario en donde se impartían talleres y pláticas, se realizaban ciclos de cine-debate y se montaban exposiciones de artes visuales de artistas independientes, se encontraba ubicado en el número 80 de la calle de Donceles en el Centro Histórico.

Dado su carácter alternativo, plural e incluyente, pronto fueron llegando al lugar las diversas culturas alternativas urbanas, por lo que comenzaron a organizarse fiestas temáticas o se dedicaba un día específico a la semana para hacer fiestas de un solo género musical. Así comenzaron las fiestas oscuras denominadas *Subculture*, mismas que eran organizadas por el colectivo Resistencia Subterránea. Tras varios años de contribuir al crecimiento de ese espacio en donde también tuvieron lugar dos fiestas que a la fecha son emblemáticas para los adeptos —y también para los curiosos— de la escena oscura (Viva Glam y Baile de Máscaras).

De acuerdo con Martínez Chiprés, al finalizar esta década, "el hecho de participar y pertenecer a un colectivo cultural de la escena oscura, permitió a muchos seguidores la posibilidad de realizar actividades de promoción, difusión relacionadas al movimiento. Esto les dio la posibilidad de legitimarse como intermediarios o interfaz, ante otros integrantes del colectivo, así como a instancias gubernamentales para la realización de sus propias actividades del género gótico y dark, como exposiciones o conciertos en las explanadas y casas de cultura" (2013, p. 76).[82]

[82] Es importante señalar que no todos los colectivos buscaron el respaldo de instancias gubernamentales para la realización de sus propias actividades. Aunque dentro de su investigación Chiprés lo señala en páginas posteriores, esta búsqueda del apoyo institucional en cuanto a los colectivos se refiere, sólo lo llevó a cabo la Asociación Civil La Orden del Císter, toda vez que uno de sus representantes trabajaba como director del área de cultura en la Delegación Venustiano Carranza (Martínez, 2013, p. 116). A diferencia del colectivo Resistencia Subterránea, cuya filosofía y vías de acción se encontraban más cercanas a las ideas del punk y del "hazlo tú mismo", su organización y realización de actividades se llevaba a cabo de forma autogestiva y por lo tanto, autónoma.

Si bien lo anterior es una enunciación general respecto a las formas de organización y trabajo de los colectivos, lo que sí se pude destacar es que los miembros de la escena comenzaron a tejer redes de colaboración, tanto al interior como al exterior del país. Si bien los primeros conciertos de la década estuvieron caracterizados por la ola angelina (bandas provenientes de la ciudad de Los Angeles, EUA), al término de la misma, comenzaron a realizarse conciertos con agrupaciones ya no solo estadounidenses, sino también europeas.

En esta década, la escena se caracteriza principalmente por su grado de expansión vinculada con dos aspectos: la multiplicación de sus adeptos, así como de las diversas expresiones artísticas gestionadas por ellos mismos. Este fenómeno fue la razón por la cual la academia comenzó a investigar sobre esta cultura alternativa, abordándola principalmente desde la antropología, como ya se señaló en el segundo capítulo de este trabajo.

3.6 La escena oscura en el cambio de siglo

Para el año 2000, la escena se acomodaba en sus propios espacios, creados a partir de sus propias necesidades de diversión, entretenimiento y cultura. Martínez Chiprés señala que "en consecuencia con sus prácticas, el rock gótico no abunda en localizaciones, ni se puede apreciar su significado específico en su distribución espacial, aunque existen algunos templos del rock, es difícil encontrar algún contenido semántico relevante a su ubicación urbana". Este autor caracteriza a estos lugares como "rotativos e inestables: abren-cierran, vuelven a cerrar, se cambian de *spot,* y vuelven a abrir" (2013, p.77).

No obstante lo anterior, durante el inicio del siglo en curso, la escena construyó y estableció sus propios espacios y territorios, después de un largo proceso de configuración y reacomodación, concurridos cada fin de semana en donde se llevan a cabo fiestas y tocadas de las bandas propias de la escena, tanto nacionales como extranjeras. Entre estos lugares destacan El Real Underground, mejor conocido como El Under; el Café Bizarro que actualmente cuenta con un foro especialmente destinado a realizar presentaciones de agrupaciones musicales (no estrictamente góticas u

oscuras), y que dicho sea de paso, cuenta con condiciones de primer nivel y la infraestructura adecuada para ello: Foro Bizarro Rock.

El Dada X, que es un espacio en donde generalmente se llevan a cabo los eventos y fiestas producidos por la asociación civil La Orden del Cister y algunos clubes de fans de distintas bandas extranjeras, principalmente.[83] De más reciente creación, se encuentra también El Centro de Salud, un foro que también organiza fiestas y presentaciones en vivo de bandas propias de la escena local, poniendo mayor énfasis en las más recientes o de última generación.

Todos estos lugares tienen en común que se localizan en la colonia Roma (que en años recientes se ha convertido en un punto de encuentro, caracterizado por la proliferación de su oferta cultural, así como una extensa variedad de bares, restaurantes, corredores culturales, eventos al aire libre y galerías), y tener poco más de una década de existencia, a pesar de las rotaciones en sus cambios de locación, han logrado asentarse e incluso mudarse a espacios más grandes y con mayor infraestructura, de manera que continúan organizando fiestas y conciertos de agrupaciones nacionales e internacionales.

Martínez Chiprés señala que en los últimos años, la escena del rock oscuro se caracteriza por ser:

> Un fenómeno social perdurable, no sólo juvenil, y sobre todo vendible. El rock en general se ha abierto espacio, en relación a otros campos culturales, en particular de la música. La escena del rock gótico, en la ciudad de México fue encontrando su espacio a pesar de su legitimidad, puesta en duda, por las influencias de la música de la «Fase de Berlín», antes mencionada. A pesar de las diversas luchas por su legitimidad interna, dentro del «campo del rock mexicano», el «rock gótico mexicano», se cohesiona y se hace más fuerte ante señalamientos de su

[83] El 27 de mayo de 2017, Dada X Club cerró temporalmente sus puertas por causas ajenas a su administración. Tras 18 años de abrir su espacio a toda propuesta de diversas culturas alternativas. En la clausura el lugar participaron agrupaciones emblemáticas como Hueco, Vía Dolorosa, Gorgonas, Maldoror y Fausto, bajo el acrónimo de UBON (Unión de Bandas Oscuras Nacionales), pertenecientes al rock oscuro, así como otras de corte electrónico como son Amduscia, C-Lekktor, Cid Project, Cold Sequence, Titania y Stacy 16.

> existencia, que aún persiste en algunos sectores de la sociedad, quedando estas expresiones fuera de las políticas públicas (2013, p. 84).[84]

De la enunciación anterior habría que subrayar y cuestionar los siguientes aspectos: ¿podemos hablar de la perduración de un género musical como un fenómeno? Si una de sus características es justamente su permanencia dentro del gusto social, claramente tendríamos que descartar su carácter de juvenil, toda vez que como ya se ha desarrollado hasta ahora, la escena del rock oscuro en México tiene su origen al final de la década del 70, creció durante la década del 80 y para los años 90, se expandió y comenzó a consolidarse.

Por otro lado, sería arriesgado afirmar que se ha puesto en duda la legitimidad de la escena del rock gótico mexicano, toda vez que las influencias extranjeras nunca se han negado, sino que por el contrario, se reconocen y se ensalzan, aspecto que podemos observar por ejemplo, en los fanzines y revistas propias de la escena (Revista Dark y Revista Gótica, por ejemplo), en las que se pondera la información o las reseñas de las agrupaciones extranjeras sobre la producción nacional o local; se puede constatar también en la programación musical de sus bares y fiestas, y desde luego, en las influencias sonoras de los propios músicos que conforman y que han dado vida a la escena de música oscura en el país durante casi cuatro décadas de existencia.

En tercer lugar, también habría que cuestionar si en verdad el rock oscuro o gótico mexicano ha insistido en abrirse espacio dentro de lo que Martínez Chiprés denomina como «campo del rock mexicano» o incluso adherirse a él como un discurso claro y abierto, o si más bien, esto ha sido una cuestión incidental, sin que propiamente los

---

[84] Este autor propone el término "Fase de Berlín" para referirse a "las bandas musicales que surgieron en Alemania desde la década de los ochentas y que influyeron en la consolidación de la escena oscura mexicana". Señala a agrupaciones como Orchestral Manoeuvres in the Dark (OMD), Kraftwerk, X-Mal Deutschland y Rammstein como las bandas representativas de lo que él denomina Fase de Berlín (Martínez Chiprés, 2013: 13, 80).
No obstante, el autor hace referencia a agrupaciones que no pertenecen a un solo género musical y que además, surgieron en distintas décadas, por lo que la pertinencia y el uso de la propuesta de su término puede ser discutible, toda vez que como se ha expuesto hasta el momento, las primeras influencias de la música oscura provienen principalmente de la ola inglesa y no de la alemana y en todo caso, de las agrupaciones señaladas por el autor, Xmal Deutschland — cuyo periodo de actividad se sitúa entre 1980 y 1989 y que fue precursora del género en Alemania—, es la única que podría considerarse como una de las tantas influencias del rock gótico mexicano.

músicos se hayan propuesto concretamente insertarse dentro de dicho campo y que incluso haya intentado desligarse de éste para generar el propio.

Por último, habría que cuestionar si el rock gótico mexicano "se cohesiona y se hace más fuerte ante señalamientos de su existencia", pregunta que sólo podrán responder los actores implicados dentro de la misma escena, aspecto que se abordará en el último capítulo de esta investigación.

En concordancia con la consolidación de la escena, se puede observar que durante la primera década del siglo XXI, el auge de las primeras redes sociales como Hi5 y MySpace fueron medios decisivos para la reconfiguración de las relaciones sociales, aspecto que permitió que la escena local pudiera establecer contacto con personas pertenecientes a otros estados de la república. De este aspecto, podemos destacar el Coloquio de Cultura Gótica celebrado en Puebla en 2002, en donde integrantes del colectivo Resistencia Subterránea participaron con exposiciones y conferencias sobre la cultura gótica.

De esta forma, en ese mismo año en el marco del Festival Internacional de Puebla se celebró el concierto de la agrupación de música medieval Ataraxia (Italia) organizado por el colectivo poblano Concilio Producciones. Si bien no se puede afirmar que estos eventos fueron posibles gracias a las redes sociales, éstas sí fueron herramientas importantes para la vinculación entre las distintas escenas.

Por otro lado, la creación del programa radiofónico Carpe Noctem cobra relevancia en tanto que se constituye como un programa creado por integrantes de la escena oscura y que su contenido no está enfocado únicamente en la cultura o en el público dark, sino que al transmitirse por la radio universitaria, su espectro de recepción se diversifica. Sobre su origen, los conductores y creadores del concepto Zanoni Blanco y Verónica López "Zeltzin", hacen hincapié en la necesidad de un espacio en donde la cultura dark tenga cabida.

Carpe Noctem surgió a raíz de una convocatoria lanzada por Radio UNAM para presentar propuestas radiofónicas. José Luis Paredes Pacho, actual director del Museo Universitario del Chopo, académico de la Universidad Nacional y también ex baterista

del grupo La Maldita Vecindad, le sugirió a Zanoni Blanco concursar con alguna propuesta.

> Fue un proyecto que a Zanoni se le ocurrió, siempre le ha gustado el radio, Zanoni estudió radio. Yo recuerdo que Zanoni hacía un programa de internet antes de Carpe Noctem, no era básicamente para la escena oscura, metía otras cosas, pero bueno, ya tenía él el gusanito "quiero un programa en medios", un programa en medios públicos, de masas, por decirlo. Hicimos el proyecto muy rápido, programamos el piloto y esperamos meses, para que nos dijeran si sí o si no, pensábamos que no iba a quedar en la convocatoria. Radio UNAM tiene la característica de hacer convocatorias constantemente para programas juveniles, entonces cambian las barras juveniles o los programas dirigidos a jóvenes. Y tuvimos la fortuna de quedarnos (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").
>
> Escribí, hablé, me dieron fecha para llevar el proyecto por escrito, le hablé a Zeltzin, con Francisco León lo escribimos. Pasaron casi seis meses, eso fue en noviembre, 2004, que se grabó el piloto. Para finales de marzo de 2005, principios de abril de 2005, cuando ya Zeltzin y yo decíamos "pues ya, que nos pasen el piloto, nomás para tenerlo", pues ¡sorpresa! Me hablaron para decirme "sí te quedas, ven tal día a tal hora". Firmamos el contrato, el primero de seis meses, luego otro de seis meses, luego otro de seis meses, otro de seis meses, luego, otro de un año y ahorita no hemos firmado nada desde hace varios años, ya somos de la casa (Entrevista a Zanoni Blanco).

> Carpe Noctem tuvo el apoyo de mucha gente de la escena, sin conocernos, aunque formábamos parte de la escena, en ese entonces cuando empezó el programa, o desde antes, no conocíamos a todos, obviamente y ahora ya nos conoce más gente por el programa (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

> Carpe Noctem no es un programa darki para darkis, hemos hecho programas que ni siquiera tienen que ver con la escena oscura: hicimos un programa sobre drum n' bass, hemos hecho programas sobre escritores, sobre cosas que no son darkis, o nos buscan bandas de metal y no les cierras el espacio, porque los espacios están cerrados como para todavía decir: "si no eres darki, pues no, no te entrevistamos". No, tampoco hay mucho material y tampoco hay mucha banda darki en la Ciudad de México, entonces estamos abiertos. El concepto del programa es más hacia la sociedad, estamos en Radio UNAM, tenemos un compromiso gigante con la UNAM, con los escuchas de Radio UNAM y creo que lo estamos haciendo bien, por algo ya llevamos más de diez años (Entrevista a Zanoni Blanco).

Carpe Noctem se transmitió por primera vez la madrugada del 15 de abril de 2005 y entre sus logros destaca un tercer lugar en la 6ª Bienal Internacional de Radio celebrada en mayo de 2006, con un programa dedicado al escritor Howard Phillips Lovecraft con la participación del escritor Alberto Chimal. [85]

A este se suma la realización de un concierto en el marco del Festival Internacional de la Ciudad de México con motivo del segundo aniversario del programa. Dicho evento contó con la participación de agrupaciones locales como Valeria, Tripnotik, Gorgonas, Oblivion Requiem y Erszebeth, y las alemanas Tanzwut y Corvus Corax, evento que convocó alrededor de 45 mil personas en el Zócalo de la ciudad, según datos proporcionados por Zanoni Blanco en entrevista. La invitación a dicho concierto fue realizada por la propia Verónica López por medio de un grupo de Yahoo llamado Gótico Dark[86], en el cual puede leerse lo siguiente:

> Les hacemos la más cordial invitación al festejo del 2º aniversario del programa radiofónico Carpe Noctem. Dentro del marco del XXIII Festival de México en el Centro Histórico. Trabajando en conjunto Carpe Noctem radio y las autoridades del Festival del Centro Histórico, creamos la noche dark en el Zócalo de esta ciudad.
> 7 grupos en escena, 4 idiomas, 2 países, 1 espíritu
> Desde Alemania:
> El traslado a la época medieval con la música de Corvus Corax
> La fusión del Metal e instrumentos medievales de Tanzwut
> De México:
> El sonido lúgubre de Valeria y Oblivion Requiem
> La fuerza y presencia femenina de Erszebeth
> El Death rock de Gorgonas
> Los sonidos industriales y el trip hop de Tripnotik
> En sí una variedad de estilos y géneros que son envueltos por la escena Oscura. Contaremos también con la participación del colectivo Hydrogeno, en el videoarte: VJ Desollado, VJ Copycat, y VJ Dogon. Entre los cambios de escenario de los grupos, sonaremos textos literarios y más cosas... Les esperamos a este festejo que es la culminación de casi un año de trabajo y de esfuerzo. Ahí nos vemos y gracias a todos por escucharnos y escribirnos en estos 2 años de camino y vida nocturna de CARPE NOCTEM.

---

[85] Véase Memoria 2006 - Dirección General de Radio Universitaria (Radio UNAM). Disponible en: http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2006/pdf/96-dgrunam.pdf
[86] Véase https://mx.groups.yahoo.com/neo/groups/gotico_dark/conversations/messages/5243

Respecto a la realización de este concierto, los conductores de Carpe Noctem señalan y recuerdan lo siguiente.

> Todos sabemos que este es un parteaguas en las cosas, porque al gobierno de la ciudad, al festival cultural, le ensartamos un festival darki (Entrevista a Zanoni Blanco).
>
> Fue muy padre lograr que, aparte, fuera dentro del Festival de México, porque es un festival que tiene nombre, entonces, el lograr que bandas de la escena participaran dentro de ese festival fue un gran logro, o sea, tanto de la gestión de Zanoni con del festival, como del festival abrirse a esta música, o sea fue un gran logro, porque tú veías al Zócalo pintado de negro, había muchísima gente, las bandas que estuvieron dieron lo mejor de sí. Si muchos ya nos conocían en radio por los grupos de Yahoo o MySpace, a raíz de ese concierto mucha gente se adhirió al programa. Sí fue de nervios porque era el segundo aniversario ¡no era el quinto, no era el décimo, era el segundo! (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

Para 2014, la programación de Radio UNAM tuvo que ajustarse a la demanda de su audiencia, pues al ser radio universitaria, tuvo que reconfigurarse para lograr captar al público joven, por lo que se creó la barra programática Resistencia Modulada, la cual comenzó a transmitirse el 18 de agosto de ese año, en un horario de 11 a 12 de la noche, y para febrero de 2015, comenzó a transmitirse a partir de las 21 horas hasta la medianoche.[87]

De acuerdo con documentos de la UNAM, Resistencia Modulada es una revista radiofónica hecha por jóvenes, con secciones que abordan temas de interés para ellos, y los no tan jóvenes: ciencia, tecnología, literatura, sexo, ciudad, cine, arte, música y

---

[87] Resistencia Modulada se encuentra actualmente conformada por 11 programas, entre los que podemos señalar desde luego *Carpe Noctem*, con temática cultural y tópicos de interés en torno a la cultura gótica; *Punto R*, programa dedicado a la difusión cultural del arte y el pensamiento erótico; *Cultivo de Jercios*, se concibe como una vitrina sonora que da conocer la música que se hace en la Ciudad de México, transmitiendo cada viernes conciertos en vivo desde la Sala Julián Carrillo: y *Resistor*, revista dedicada a temas relacionados con la vanguardia tecnológica, por mencionar algunos ejemplos.
Véase http://www.resistenciamodulada.com/programas/
"*Resistencia modulada renueva a la radio universitaria"*. Revista Zócalo, 23 de febrero de 2015. Disponible en:http://revistazocalo.com.mx/numeroactual/45-zocalo/5376-universidades-febrero-2015.html?showall=&start=1

medios. Todo ello con diversos vasos comunicantes que enlazan temas y contenidos a lo largo de la semana. Este espacio radiofónico fue resultado de un programa de capacitación radiofónica a jóvenes, organizado por la emisora.[88]

> Han habido cambios en Radio UNAM, salieron muchos programas juveniles y afortunadamente Carpe Noctem no salió, precisamente porque hemos tenido mucho rating en Radio UNAM y es un proyecto que le ha gustado mucho a la gente, como a la de Radio UNAM, como a la de la escena, como la gente que no es de la escena y le interesan los temas (Entrevista a Verónica López "Zeltzin", conductora de Carpe Noctem, 7 de octubre de 2015, ciudad de México).

> Resistencia Modulada, fue un cambio muy drástico para Radio UNAM, hubo muchos problemas adentro, salieron muchos programas que tenían, si Carpe tiene diez, había programas que tenía 40 años. Carpe se quedó porque cumplía esa parte, va hacia los jóvenes, pero se mantiene dentro también en el rollo cultural de la UNAM, entonces nos quedamos, nos salvamos, fue un cambio muy fuerte para nosotros, de una hora a media hora, de grabados a en vivo (Entrevista a Zanoni Blanco, conductor de Carpe Noctem, 17 de septiembre de 2015, ciudad de México).

Si bien Carpe Noctem comenzó como un programa grabado, a raíz de este cambio introducido en la programación de Radio UNAM, el programa comenzó a realizarse y transmitirse en vivo, aspecto que logró aumentar la interacción entre los conductores del espacio radiofónico y la audiencia, ya sea vía telefónica o por medio de las redes sociales del programa. A pesar de que su tiempo de transmisión se redujo a 30 minutos, Verónica López subraya la importancia de Carpe Noctem dentro de la programación de la emisora.

> Se dieron cuenta que no nos podían quitar, en el sentido de que es un programa que a Radio UNAM de una y otra forma le ha funcionado, a nosotros nos ha funcionado de maravilla y ellos se han dado cuenta, porque cuando tenemos el programa en vivo, por aniversario, siempre había un programa de dos horas, nos daban dos horas en vivo, y entonces decían "¿pero quién nos va a escuchar dos horas a esta hora?" pues bueno, como siempre había regalos y cosas y llamadas y líneas telefónicas abiertas, se daban cuenta que realmente nos escuchaba la gente y no solamente gente de la escena (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

[88] Véase *Memoria 2014 - Dirección General de Radio Universitaria (Radio UNAM).* Disponible en: http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2014/PDF/8.6-DGRU.pdf

Carpe Noctem se perfila como un espacio importante que difunde contenido cultural acorde con los objetivos y la filosofía institucional de Radio UNAM y en 11 años de transmisiones, se ha consolidado como una propuesta que, surgida de la escena oscura, no sólo se ha limitado a los temas que circundan a la misma, involucrándola directamente incluso, sino que ha abierto un panorama temático que interesa a otro tipo de audiencia, lo que le ha permitido crecer y mantenerse en el gusto del público.

> El primer aniversario tuvimos alrededor de 130 llamadas telefónicas. Y Radio UNAM decía eso no pasa en Radio UNAM, ningún programa de Radio UNAM tiene más de 100 llamadas, ninguno, y mucho menos a las 12 de la noche. Radio UNAM dice este programa está funcionando: fiestas, entrevistas y de repente, cuando cumplimos diez años, cuando comenzamos a poner pedacitos de saludos de bandas desde Rusia, de Hungría, de Alemania, de todo eso, la directiva lo ve y dice… yo sé que en Radio UNAM hay mucha gente a la que no le gusta Carpe Noctem, lo sabemos, lo tengo muy claro, pero esa gente sabe, que aunque no le guste, el espacio es vital porque atiende a un sector de la sociedad y es lo que ellos siempre estaban buscando (Entrevista a Zanoni Blanco).

La importancia de Carpe Noctem no solamente se limita a la radio, pues a partir de la relación cercana que existe con los artistas que conforman la escena oscura local, se creó un sello discográfico que lleva por nombre Carpe Noctem Records, sello que surgió en 2008 como iniciativa de Zanoni Blanco, al tener la inquietud de publicar acoplados que reunieran algunas de las agrupaciones de rock gótico mexicano, como una especie de legado cultural, tanto del programa radiofónico, como de la producción musical de la escena local.

El primer acoplado que lleva por nombre *Carpe Noctem Sampler. Vol. 1*. Compilación de rock gótico mexicano, fue grabado en el estudio de grabación de La Castañeda, bajo la dirección de Oswaldo D'León. En la grabación participaron agrupaciones como Exsecror Vecordia, Vía Dolorosa, Cyteres, bandas que se formaron a finales de la década del 90 y algunas otras como Luxus y Mekrokiev, que surgieron durante la primera década del siglo XXI. No obstante, Zanoni Blanco reconoce que a pesar de formalizar a la disquera y registrarla ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, su error fue intentar trabajar como las grandes disqueras transnacionales al aportar la totalidad de los recursos financieros para poder echar a andar la producción

de los discos de las bandas, en vez de implicarlas en esta parte administrativa y financiera.

> Yo no soy Sony Music con millones de dólares, soy Zanoni Blanco con unos cuantos miles de pesos que los saco de mi trabajo y pago un estudio de grabación, en vez de involucrar a las bandas a que ellas pongan una parte y realmente se involucren con el proyecto, a lo mejor ese ha sido mi error, pero pues, independientemente, la disquera nace así. Las bandas que decidimos quedarnos eran Melandrolia, Cyteres, RIP Rapunzel, Oblivion Requiem, Aves a Veces, Erszebeth, —que entró en cierto modo—, Stendal, que es la nueva adquisición, digámosle (Entrevista a Zanoni Blanco,).

Además de producir a las agrupaciones locales, Carpe Noctem Records también distribuye a bandas extranjeras, como es el caso de Scream Silence y Corvus Corax de Alemania. El alcance del sello discográfico se vislumbra en los planes que se tienen para publicar un nuevo acoplado, pero esta vez con agrupaciones extranjeras de países como Rusia, Grecia y Portugal, por mencionar algunos. Dicho lo anterior, conviene mostrar qué bandas surgieron durante la primera década del nuevo siglo, lo cual se indica en el siguiente cuadro.

Cuadro 3. Agrupaciones de la escena de música oscura 2000-2010

	Banda	Fecha de formación	Actualidad	Género
1	Dulce Líquido	2000	Activo	Industrial power noise electronics
2	Immum Coeli	2001	S/D	Darkwave Indie Alternative Electronic
3	Melandrolia	2001	Activo	Progressive / Gothic Rock
4	Nith Haiah	2001	S/D	Electrónica
5	RIP Rapunzel	2002	Activo	Folk gothic
6	Acid Trauma	2003	Activo	Hard Trance
7	Vyrtual Zociety	2003	Activo	synth pop to trance
8	Disorder	2004	Activo	Electro punk
9	Cyteres	2005	Activo	New wave, Dark Indie
10	Tripnotik	2005	Activo	Down Tempo & Electronic Dub Grooves
11	Erra	2006*	S/D	EBM
12	Los Zombies de Chernobyl	2006	Activo	Rock Panteonero, Deathrock, Post Punk
13	Luxus	2006	Activo	Rock gótico
14	Mekrokiev	2006	Activo	Rock oscuro
15	Acid Bats	2007	Activo	Deathrock
16	Anachron Vision	2007	Activo	Electro Synthpop Futurepop Trance
17	Miles De Lamentos	2007	Activo	Darkwave
18	Never Again	2007	Inactivo	S/D
19	Nodlands Children	2007	Inactivo	Rock gótico
20	Alaydha	2008	Activo	Gothic metal
21	Whispers of Ghosts	2008*	Activo	Ambient / Experimental
22	Bellenger	2009	Activo	Postpunk
23	Cid Project	2009	Activo	EBM
24	Luna Mysti	2009	Activo	Goth, Darkwave
25	C-lekktor	2010*	Activo	Aggrotech
26	El día que la vea la voy a matar	2010	Activo	Postpunk
27	Linda Cochinada	2010	Activo	Pop/Darkwave
28	Lucifer Christ	2010*	Activo	Aggrotech
29	Rabia Sorda	2010	Activo	Electronic - Rock - Punk Mariachi-Synth
30	Zezare	2010*	S/D	Post Punk/Electro/Punk Siniestro
31	Illy Bleeding Y Los Robotes Trucosos	2010*	Activo	Post Punk/Glam

Fuente: Elaboración propia (*) Circa (S/D) Sin dato

El listado anterior nos permite apuntar las siguientes consideraciones. Dos agrupaciones de las poco más de 30 enlistadas, cuyo estilo musical se inscribe dentro de la música electrónica han logrado impacto internacional, principalmente en la escena de música europea. Dulce Líquido y C-Lekktor. El primero es un proyecto alterno de uno de los integrantes de Hocico, por lo que su proyección puede entenderse como una derivación de su creador Racso Agroyam. Rabia Sorda es también un proyecto alterno de Erk Aicrag, fundador de Hocico, que aunque es de relativa formación reciente, su producción musical consta de cuatro producciones. C-Lekktor

es la segunda agrupación que se ha presentado en repetidas ocasiones en diversos festivales musicales en ciudades europeas como Munich, Alemania; San Petersburgo, Rusia; Londres, Inglaterra; y en otras como Montreal, Canadá y Sao Paulo, Brasil.[89]

También otras agrupaciones inscritas más en la corriente del metal gótico (género que se discute su pertinencia y pertenencia a la escena de música oscura) también han logrado salir del circuito de la escena local y presentarse en el extranjero, como son Alaydha, banda que se presentó en el festival Hell and Heaven de 2014 en la ciudad de México, un evento importante dentro de la escena metalera cuyo cartel se compone primordialmente de bandas extranjeras. El grupo se presentó en el escenario llamado *New Blood Stage*, en donde se dan a conocer las nuevas propuestas musicales; además, ha sido banda soporte de grupos como Clan of Xymox (Holanda), Inkkubus Sukkubus (Inglaterra), Lord Vampyr (Italia), Sirenia (Noruega), entre otras. Una situación que despierta curiosidad, pues si bien Clan of Xymox e Inkkubuis Sukkubus son representantes del darkwave y del rock gótico respectivamente, se esperaría que sus bandas de soporte local estuvieran más cercanas a estos géneros y no propiamente al metal gótico.

De las agrupaciones registradas, la mayor parte de ellas se encuentran activas, en tanto que seis de ellas se encuentran inactivas o bien, no se encontró algún dato que diera cuenta de su actividad reciente.

Por otro lado, la diversidad de géneros musicales que caracteriza cada agrupación, son tomados de sus propias descripciones en sus páginas web, y sin abundar en subgéneros musicales, se destaca que 14 de estas agrupaciones se relacionan con la música electrónica, nueve con el rock gótico y cinco más pertenecen al postpunk.

Esta tendencia cambia cuando ubicamos a las bandas surgidas durante la segunda década de los años dos mil, pues se observa un aumento en las bandas de postpunk y rock gótico y una incursión menor en la música electrónica, y aunque a la fecha, es decir, la segunda mitad de dicho decenio, se registraron poco más de una veintena de

---

[89] Véase *C-Lekktor Concert Setlists & Tour Dates.* Disponible en: http://www.setlist.fm/setlists/c-lekktor-5bd7dfb4.html

grupos, se infiere que al finalizar este periodo existirán más agrupaciones que abanderen los estilos musicales que dieron origen a la escena de música oscura y su periodo de actividad se prolongue en virtud de los nuevos procesos de producción y distribución de la música, los cuales se han modificado radicalmente a raíz del auge de las nuevas tecnologías y el desarrollo tecnológico en general.

Lo anterior permite a los músicos mayor autonomía sobre sus procesos creativos, prescindir de intermediarios para difundir su música, pues las nuevas plataformas de *streaming* como iTunes, Soundcloud, MixCloud, BandCamp y ReverbNation, principalmente, les permiten publicar su música, ponerla a la venta bajo esquemas de comercio electrónico, de tal suerte que los músicos deciden el precio de sus productos artísticos, pagando una cantidad mínima a dichas plataformas, en comparación con el esquema de regalías que operaba anteriormente en las disqueras, y aunque sigue vigente, sólo es funcional para aquellos productos musicales de los cuales se puede tener certeza de su popularidad y su rentabilidad económica (principalmente porque se trata de fórmulas probadas una y otra vez) contrario al caso de artistas emergentes, experimentales y/o que siguen un modelo de trabajo independiente, es decir, por sus propios medios. En este sentido, el "hazlo tú mismo" (DIY) recobra especial relevancia y valor ante estos nuevos modos de producción y difusión musical.

A pesar de lo que Martínez Chiprés apunta y que no es la intención contradecir, pues hasta este momento se ha dado cuenta de ello, respecto a que "el rock gótico, está inserto en un aparato permeado por las industrias culturales y una economía determinada y es sobre todo un negocio rentable" (2013: 78), en el caso particular del contexto de la ciudad de México, los músicos de la escena oscura están visibilizándose a través de otros medios y otras formas alternativas que los conducen a crear sus propios modelos y esquemas de trabajo.

El último cuadro que se presenta corresponde a las agrupaciones pertenecientes a la escena oscura surgidas durante la segunda década del siglo XXI, es decir, aquellas que se han manifestado desde 2011 hasta el año 2018. En comparación con el cuadro 3 en el que se registran algunas agrupaciones nacidas entre el año 2000 y el 2010, se observa un aumento significativo de agrupaciones. Asimismo, se puede inferir que

existe una revaloración de los sonidos primigenios que dieron origen a este estilo musical, se privilegian los sonidos electrónicos análogos y una marcada influencia hacia la *Neue Deutsche Welle* (NDW), un estilo musical que combinada el punk con el new wave surgido a mediados de la década del 70 hasta inicios del 80 del siglo pasado.[90]

A la fecha podemos observar el nacimiento de colectivos como Oddity y We Are One Records, quienes además de organizar fiestas y conciertos de agrupaciones asociadas con este estilo musical, se configuran como un sello discográfico. Aunado a este caso se encuentra Androfónico Records. Estos últimos editan en formatos análogos (cintas), acoplados en donde participan bandas pertenecientes a esta última generación, como se presenta en el siguiente cuadro.

---

[90] Anton Spice escribió un artículo en 2015 sobre dicha escena musical alemana y asevera que fue, el periodista musical de la revista alemana *Sounds,* Alfred Hilsberg, quien a finales de los setenta publicó un texto titulado *"Neue Deutsche Welle – Aus grauer Städte Mauern"* (Nueva ola Alemana – desde los muros grises de la ciudad) acuñó el término NDW, para referirse al sonido y a la actitud de la escena musical de Hamburgo, caracterizada por el uso y la experimentación del sonido con sintetizadores y cajas de ritmos baratos, en combinación con saxofones, guitarras y todo aquello que pudiera funcionar como un instrumento musical más, incluidos los electrodomésticos.

Spice asegura que si bien en sus inicios la NDW fue una encarnación fértil y enérgica del punk británico y del new wave, posteriormente ésta expresión encarnó el imaginario que iba desde las casas *okupadas* por el St Pauli, aunado al sonido lúgubre del idioma alemán, la experimentación sonora derivó en cierta oscuridad. Por esta razón, mientras agrupaciones como Einstürzende Neubauten fue una de las pocas que gozó de éxito en Berlín, muchas bandas de la primera generación de la NDW quedaron en el olvido.

Véase:https://thevinylfactory.com/features/the-neue-welle-an-introduction-to-germanys-post-punk-underground-in-10-crucial-7s/

Cuadro 4. Agrupaciones de la escena de música oscura: 2011-2018

#	Banda	Fecha de formación	Actualidad	Género
1	.Stendal	2011	Activo	Darkwave
2	Gioeridia	2011*	Activo	Rock gótico
3	La Voz de tus Ausentes	2011*	Activo	Rock Muerto
4	Los Cráneos	2011*	Activo	Sinisterpsycho rock for bikers
5	Titania	2011*	Activo	Electrónico Obscuro
6	Eurídice	2012*	Activo	New Wave/Post Punk
7	Frankenputa	2012	Activo	Deathrock
8	Menguante	2012*	Activo	Rock Gótico
9	Rise 1945	2012*	Inactivo	Cold Wave
10	Endemoniada	2013	Activo	Rock instrumental
11	Godart	2013	Activo	Postpunk / New Wave/Dreampop
12	Inovercy	2013	Activo	Darkwave
13	Lancastell	2013*	Activo	Dreampop / Postpunk
14	Neue Strassen	2013*	Activo	New Wave/ Minimal Synth
15	Rhythmus 23	2013*	Activo	Synth Wave
16	Suca Suca	2013	Activo	Post-Punk Revival
17	Equinoxious	2013*	Activo	Minimal synth
18	Red Ulalume	2013	Activo	Post-Punk Revival
19	Postwar Reich	2013*	Activo	Folk Post Punk
20	Australe	2014	Activo	Post-Punk Revival
21	Beyond the Grey Clouds	2014	Activo	Post-Punk Revival
22	Modi Key	2014	Activo	Post-Punk Revival
23	Ruinas para una Era Futura	2014	Activo	Darkwave
24	Tenebris Lux	2014*	Activo	Post-Punk Revival
25	Zotz	2014	Activo	Post-Punk Revival
26	Werner Karloff	2014	Activo	Cold Wave / Minimal Synth
27	Hoffen	2015*	Activo	Darkwave / Post-Punk Revival
28	I Can Fly	2015*	Activo	Post-Punk Revival
29	89s†	2015	Activo	Minimal Synth
30	Stockhaussen	2015	Activo	Minimal Synth
31	Espejo Convexo	2015	Activo	Darkwave
32	Disco Rebel	2015	Inactivo	Post Punk / Minimal Wave
33	Groenlandia	2015	Activo	Post-Punk Revival
34	Flo 926	2015	Activo	Darkwave/Industrial
35	Mondo	2015	Activo	Post-Punk Revival
36	GRAY Sky	2015*	Activo	Darkwave
37	Mementut	2016	Activo	Post-Punk Revival
38	Between Minds	2016*	Activo	Post Punk / Minimal Wave
39	Silis	2016	Activo	Dark Wave/ Synth Pop
40	Nite Shadows	2016*	Activo	Post-Punk Revival
41	Prismatic Shapes	2016	Activo	Post-Punk Revival
42	Cruz de Navajas	2016	Activo	Post-Punk Revival
43	Frío y Vacío	2017*	Activo	Post-Punk Revival
44	El Ojo y la Navaja	2017*	Activo	Minimal synth
45	Identik Fact	2017*	Activo	Post-Punk Revival/Synth Punk
46	Monotonous Cities	2016	Activo	Post-Punk Revival
47	Estrero	2017*	Activo	Cold Wave
48	Dios Bestial	2018	Activo	Industrial
49	Procesamiento digital de señales	2018	Activo	Cold wave
50	Crouzet	S/D	Activo	No Wave

Fuente: Elaboración propia (*) Circa S/D = Sin Dato

Actualmente, el panorama radiofónico relacionado con la difusión de la música oscura podemos encontrarlo en la oferta de la radio pública: por Radio UNAM se transmiten ExPerimento Radio y Carpe Noctem, y Hexen: el libro negro, se transmite por Reactor, radiodifusora del Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Aunque los tres tienen sus propios formatos y contenidos, podemos destacar a Carpe Noctem como el único de ellos que brinda total apoyo a la difusión de las bandas locales, sin importar el género musical al cual se aboquen, no obstante, la única condición para poder programar a las agrupaciones es tener una grabación profesional, lo cual es independiente de contar con un contrato discográfico o tener promoción en los medios masivos de información. Respecto a lo anterior, nuevamente Zanoni Blanco y Verónica López subrayan lo siguiente.

> Carpe a diferencia de Clauzzen y de Experimento, somos complementos, para mí los tres programas somos complementos. Carpe es mucho más cultural, más encaminado hacia ese lado, y por mi historia que yo vengo trabajando con el rock mexicano, sí nació con el total apoyo a la escena nacional, desde que se concibió, así fue (Entrevista a Zanoni Blanco).

> Hay de todo, hay gente que está en la música que son autodidactas y hay gente que son estudiados de las escuelas de música de aquí del Distrito Federal, entonces, hay mucha calidad y hay muchas propuestas buenas y de distintos géneros. Nos han llegado grupos que tiene una muy buena propuesta, pero su demo no es bueno, entonces no la puedes sonar porque es contraproducente (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

Lo anterior es relevante porque deja ver un aspecto determinante que tiene que ver con la profesionalización de la práctica musical, pues aunque el crecimiento de la escena oscura se ha dado de manera exponencial a través de los años, ésta se distingue por su carácter endogámico, es decir, se ha limitado a sus propios espacios y a sus propios medios, y son pocas las excepciones que han logrado traspasar sus propias fronteras, para darse a conocer o para formalizar su proyecto musical. Por esta razón, el siguiente capítulo intenta conocer cuál es la percepción que tienen los propios músicos y otros actores implicados dentro de esta escena, cómo la han vivido y cómo experimentan el pertenecer a dicha escena musical. Se analizan algunas condiciones de la producción musical de la escena desde la década del 80 hasta la actualidad, poniendo especial énfasis en los nuevos medios de comunicación como herramientas para la construcción

de estrategias que permiten que la escena se visibilice y continúe vigente, así como los retos y perspectivas que afrontan a futuro.

Capítulo 4. La percepción de algunos de los actores implicados en la escena de música oscura mexicana en la actualidad

"La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla".
(Theodor Adorno)

Como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, la escena de música oscura en la Ciudad de México tuvo sus orígenes al final de la década del 70, aunque su mayor auge sucedió a mediados de los años 90, periodo en el que se considera se dio el *boom* de la misma. Previo a este momento, no se percibía la existencia de una escena de música oscura con las características que a la postre adquirió, pues tuvieron que pasar varios años más para que esta percepción cambiara y se concibiera una escena como tal.

Se reconoce la trascendencia de agrupaciones que marcaron el inicio de un estilo de música que posteriormente, generó una cultura alternativa configurada a partir de la revalorización y adopción de diversas influencias artísticas, principalmente del cine y de la literatura, mismas que se vertieron en una mezcla de géneros musicales considerados vanguardistas (avant-garde), y que después se concibió bajo la denominación de música oscura.

La música oscura, en un principio entendida simplemente como música alternativa o independiente, se desmarcaba de la ola del rock de la onda y del rhythm and blues propios de los años 70 y fue hasta el final de los años 80 y primeros años de la década siguiente cuando comenzó a llamársele *dark*. No estaba tan definido, sino que era la música subterránea de esa época.

> Siempre hubo muchos grupos oscuros en México: Caifanes, Santa Sabina, La Muerte de Eurídice, Alquimia, Década 2, El Clan, El Cuerpo de Cristina, hay una cantidad tremenda de grupos dark, no de grupos goth, sino dark. Si tú lees dos o tres revistas de ese entonces, de los 90-92, mucha gente te va a decir que tocaban dark. La Gusana Ciega decía que tocaba dark, pero era porque era lo que sonaba en esa época, es como si alguien dice "yo toco ahorita medio

> indie, medio electrónico", que no es en realidad algo definido, pero son los sonidos del momento y de la época (Entrevista a José Hernández Riwes).

Al final de los 80, la circulación de la música oscura en el Tianguis del Chopo y su posterior inclusión en la programación de algunos programas radiofónicos dio pie a que el gusto estético se expandiera, aunque previamente, esta música podía escucharse principalmente en fiestas concurridas por músicos y artistas de muy diversas disciplinas.

> Empecé a ir a fiestas que se hacían en casas, de gente que era más grande que nosotros, eran gente que ya tenía discos de Bauhaus, acetatos, en aquel entonces, que ya estaba más empapada de lo que pasaba en Londres, en Alemania, un poco lo que pasaba en el área de Los Ángeles, y que era un movimiento diferente al de Inglaterra. Era cuando el intercambio de ideas, de conocimiento, en ese marco de la música oscura o dark, el avant garde, como le decían en aquel entonces. Había muchos artistas plásticos, era gente que ya andaba por los 30 años, creo que también lo que los conectaba era ese tipo de arte y el tipo de música en el que podían desenvolver todo eso.
>
> Había cosas más densas, estaba The Birthday Party, Einstürzende Neubauten, estaban cosas así mucho más atmosféricas, estrambóticas. En general, en las fiestas, ése era el ambiente y la atmósfera, era muy, muy denso, pero al mismo tiempo fascinante (Entrevista a Marco Lacroix).

Los testimonios anteriores recabados mediante entrevistas dan cuenta clara de lo que se describió en el tercer capítulo respecto al periodo del rock en español y es en este lapso cuando comenzaron a surgir algunas expresiones musicales vanguardistas para la época, que invariablemente se nutrían de la influencia anglosajona. Se observa que por un lado, existe un reconocimiento a las bandas mexicanas pioneras del estilo musical, pero lo cierto es que éstas no hubieran sido posibles sin las escenas inglesa, alemana y estadounidense que les precedieron, con apenas unos cuantos años de antelación. La única manera de tener acceso a ese tipo música era yendo hacia su lugar de origen, conseguir discos y socializarlos, prácticas que dan cuenta de la conformación paulatina de agrupaciones que pocos años más tarde lograron cierta consolidación, pero sobre todo, el estilo musical logró colocarse dentro del gusto social, limitado, hasta cierto punto, por un lado, por el acceso a dicha música y por otro, el gusto social que se

amplió en virtud de la difusión de estos nuevos estilos musicales mediante la industria cultural: revistas especializadas, estaciones de radio y en menor medida, la televisión.

4.1 Crecimiento de la escena de música oscura

Para mediados de los 90, la escena musical local había crecido y se había multiplicado. Ya se habían realizado los primeros conciertos con agrupaciones extranjeras, la mayor parte de ellas provenientes de la ciudad de Los Angeles, California, las cuales sonaban principalmente en el programa Gaveta 12, el cual puede considerarse como el primer espacio especializado en la programación de los diversos géneros musicales que nutren a la escena de música oscura.

> La escena musical en México es muy variada, tenemos desde los grupos que son etéreos, hasta los grupos electrónicos o punk, aunque no hay tantas bandas tan fuertes o con nombre ya internacional (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

> Las bandas de estos subgéneros oscuros, desde los años 80 han existido, muchas han tratado de dejar huella y algunas lo han logrado (Entrevista a César C. Cazalez).

La variedad de agrupaciones que nacieron hasta la década del 90 en la ciudad de México, dan cuenta de un crecimiento exponencial de la misma que en ese momento y dadas las condiciones bajo las cuales comenzó a gestarse (poca apertura en medios, pocos espacios o foros donde presentarse —a pesar de la apertura de algunos a mediados de los años ochenta—, dificultad para adquirir equipo propio, por mencionar algunas) las bandas gestionaban por sí mismas todo lo que tenía que ver con la práctica musical: desde conseguir un espacio para presentarse en vivo y adaptarlo, difundir sus presentaciones por medio de propagandas hechas a mano, rentar el equipo de sonido, transportarlo, lograr la grabación de alguna maqueta musical y difundirla de boca en boca.

> Nosotros éramos pioneros, andábamos a pata, buscando toquines, cargando nuestras cosas, haciendo nuestros flyers a mano con un plumín, pero eso nos funcionaba porque teníamos una voluntad de hacer las cosas, creo que eso era la llave, el secreto que nos mantenía vivos, porque nadie tenía varo, nadie tenía un padrino que le pusiera todo en la mesa (Entrevista a Gustavo Pérez).

> En aquel entonces era difícil, tenía que ver con cierto conocimiento de quién hacía los eventos de tu proyecto, entonces nos dimos a la tarea de eso, empezamos a contactar gente, tocar en fiestas, casi casi en lotes baldíos y cosas así, inventarte los espacios ¿no? Sobre todo estaba en la etapa de la experimentación y de conocer gente y platicar, intercambiar ideas y un poco

> también como ver qué bandas había, porque sí estaba muy padre que teníamos nuestros casets y oíamos a Bauhaus, a Joy Division, las bandas que en ese entonces estábamos escuchando, pero también, yo por lo menos, estaba como pendiente de ver qué bandas había aquí, qué se estaba haciendo, ir al Chopo por los flyers o de que en boca en boca te van diciendo (Entrevista a Marco Lacroix).

A pesar del despunte de la escena local y el crecimiento de la misma, paradójicamente no se percibe que haya alcanzado un punto álgido de forma general.

> Es como un misterio. Empieza a despuntar la escena oscura y luego se retrae, se esconde nuevamente, no sé, es como un embrujo que está encima.
> [Sobre su presentación con Human Drama en la Noche Gótica del Museo del Chopo, junio de 1997] Salió bien, pero no sé qué pasó que nada más fue el festival y ya, no hubo nada. Hubiera sido muy padre que se hubiera continuado eso, ya habría festivales aquí como el M'era Luna, de Alemania (Entrevista a Gustavo Pérez).

> También son como los destellos de la escena, hay momentos pico en ciertos años en que dices ", wow, la escena está enriquecida, hay eventos y lugares y esto", pero hay momentos en que no pasa nada, como que todo se queda estratificado, cada quien en su grupo, tramando cosas, y no pasa nada, *(*Entrevista a Marco Lacroix).

> Yo creo que en todas las escenas del mundo se da lo mismo, pero creo que la peculiaridad aquí en México es que sí es más grande, pero no hay como el remate, el punto de decir "hay una disquera que puede producir bandas, hay una productora que puede realizar festivales de cualquier tipo". Desafortunadamente, es una escena grande, pero no llega a cuajar como debiera (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

No obstante el crecimiento y los momentos de "boom" de la escena oscura, se considera que ésta se ha quedado anquilosada en sus propios espacios sin buscar realmente remarcarse como una escena musical propositiva y en una búsqueda constante de superarse a sí misma, pero a pesar de ello, ha subsistido por más de casi tres decenios.

> Ha evolucionado la parte de que hay más artistas, hay más músicos, pero la parte de que tengan el apoyo o los foros o la publicidad y eso, no veo nada, no ha cambiado (Entrevista a Gustavo Pérez).

> Si muchas bandas de la escena quisieran hacer algo por la escena lo hubieran hecho, también hay un conformismo muy cabrón, no crecen porque a las bandas les encanta lo mismo, les gusta y siguen tocando bajo esas condiciones (Entrevista a Daniel Lima).

> Creo que la escena ha resistido y se ha resistido. Creo realmente podría estar más grande, más sólida o más fuerte, o incluso más aceptada, si queremos usar ese término, sino se hubieran resistido a hacer ciertas cosas (Entrevista a Zanoni Blanco).

> La escena ha crecido, pero el crecer no quiere decir que haya crecido para bien. O sea, lo que genera a una escena es el arte. Mucha gente que yo a través de los años he visto, más que aportar es como una pelea por figurar y que se les admire falsamente. Si no hay un fundamento (Entrevista a Marco Lacroix).

> He conocido gente que ya nada más es pose o quieren ganar fama pero visual, nada más. Verse bien o por las chicas o equis cosa, y eso a mí no me gusta de muchas bandas (Entrevista a Alan Gil).

Este crecimiento se atribuye por un lado, a la cantidad de seguidores de los diversos géneros musicales que nutren a la escena, y de la estética que estos conllevan, y por otro lado, a la proliferación de espacios creados por los mismos gestores inmiscuidos en la escena, cuyos intereses divergen entre sí, lo cual deriva en la conformación de grupos o colectivos, que no precisamente comparten un carácter colaborativo o comunitario, sino que incluso son antagónicos, y su visión se limita al mantenimiento del espacio y la consecución de sus propios objetivos. A pesar de ello, estos lugares funcionan como un punto de encuentro, en donde puede escucharse música oscura y convivir con gente que también comparte el gusto por la misma. Más allá de estos espacios de convivencia, la escena musical se percibe de forma diversa, pues por un lado se reconoce el talento de algunas personas que la conforman, pero al mismo tiempo, es una escena fragmentada, poco solidaria y con una pugna permanente por sobresalir.

> Siento que la música sí se ha preocupado mucho por superarse, salir en la cuestión escénica. Encuentras unos musicazos tremendos, intérpretes muy gruesos (Entrevista a José Hernández Riwes).

> La escena aquí es buena, es muy buena. El talento es bueno, en la escena oscura sí llegan a hacer cosas muy buenas, pero hay mucha pretensión, mucha lucha de egos. No hay ese apoyo, esa hermandad que debería de haber en las bandas (Entrevista a Jon Gil).

> La escena ha crecido, sí, porque hay lugares, digamos como células de la escena que están apartados porque son como grupos: el grupo de la UTA, el grupo de El Under, el grupo de aquí, el grupo de allá; y sí ha crecido pero no es una escena unida, completa, que se apoya de verdad, siempre dicen que sí hay apoyo, pero la verdad es que todo mundo pelea por su sitio. Aparte de crecer así nada más como esporas, pues es bien triste ver que hay gente que ni siquiera sabe por qué estás aquí, por qué eres parte de una escena, o qué te atrae o qué te gusta o qué quieres, qué buscas, mucha gente lo hace, y siempre ha pasado, ahorita y antes, o sea, gente que viene, está un rato y se va porque no es lo suyo, pero hay gente que ha permanecido durante muchos años. Yo y muchos amigos hemos sido parte de esto, casi ya, yo al menos ya llevo desde, te estoy hablando por ahí del 87, cuando comencé a inmiscuirme en este asunto (Entrevista a Marco Lacroix).

> Yo creo que para ser una escena debe haber unión entre todo el tipo de trabajo que se hace para crezca. Lo que hay aquí son muchas bandas muy buenas, muchos proyectos nuevos, recientes y también que le están dando muy duro, pero no hay unión (Entrevista a Casper).

> Creo que las envidias entre los mismos músicos es un obstáculo cañonsísimo, es muy difícil encontrar gente leal (Entrevista a Gustavo Pérez).

> Si a mí me preguntas cuál es el problema mayor en la escena, es el ego, que además es el ego de algo que ya no existe (Entrevista a Zanoni Blanco).

> El gótico en el país no es más que un remedo de algo que no existe (Entrevista a Daniel Lima).

Esta fragmentación se percibe no sólo por la cuestión de los egos personales y el deseo de sobresalir, sino también se observa a partir de un cambio generacional. Se le llama “la vieja guardia” o “la vieja escuela” a los oscuros pertenecientes a los años 80 y 90, mientras que la generación surgida en el siglo XXI, no tiene un nombre en específico, algunos de los entrevistados la reconocen, paradójicamente, no como parte de la escena, aunque la música por su estilo sonoro y su contenido lírico, sí es característico, —independientemente que ésta se presente en foros ajenos a la escena—. Lo anterior puede generar confusión y controversia, suscitando incluso el cuestionamiento de quién sí pertenece o cómo se valida su incursión dentro de la escena.

> Ya no es una cosa juvenil, es una cosa de distintas décadas y distintas generaciones y ya los géneros no son nuevos tampoco, aunque el goth sea mucho más joven que el jipismo, ya es viejo. Alguien que pudo haber llegado de 16 años en México en el 94, súmale 22 años, son casi 40 años, es impresionante, ya no somos el grupo de chavos (Entrevista a José Hernández Riwes).

> La verdad es que la escena está muy empastada, quizás está muy seccionada en un estereotipo, el hecho de decir que eres oscuro pues haces todos los kitsch del género oscuro (Entrevista a Benjamín "Smithe" Sánchez).

> Yo creo que la escena está partida en dos, está muy fisurada. Una, va a en declive total, para mí puede estar muerta. Pero hay otra que es una generación nueva. Todas esas bandas no tienen nada que ver con la vieja guardia, que es la que se pudrió y la que mató todo. Construyó, creó, pero no supo cimentar bien, por eso se cayó (Entrevista a Zanoni Blanco).

Aunque en este sentido, se puede observar que la nueva generación o algunas personas que la conforman, no tienen el propósito de sumarse a la escena de la vieja guardia e incluso tienden a desmarcarse de ella, puesto que su música no está pensada para llegar a un público en específico, sino simplemente darla a conocer y que la gente pueda sentirse identificada con ella, más allá de las etiquetas o las denominaciones impuestas o construidas colectivamente al paso del tiempo.

> Nosotros queremos lograr lo que a lo mejor muchas bandas no han podido, pero a la vez sí llega a ser un reto, porque cuando nos tocan presentaciones como la del Zócalo [Semana de las Juventudes, organizada por el Instituto de la Juventud del DF], sí es un reto tratar de encajar con los demás. De pronto pertenecer a una escena, la dificultad es el público, pero la bondad es que la gente que sí llega a ti, llega por una conexión más especial, más íntima (Entrevista a César C. Cazalez).

> Sí realmente quieres un acercamiento artístico con índoles oscuros, puedes hacerlo de muchas otras cosas, no nada más asociarlo con un bar donde la gente llega a embrutecerse. Yo ya me cansé de pertenecer a la escena obscura. Me encanta ser dark y hago dark, pero ya no quiero ni que se me asocie (Entrevista a Daniel Lima).

> Hoy en día habemos, hasta donde yo conozco, alrededor de unas diez, veinte bandas nuevas, que están haciendo resurgir esta onda [el rock oscuro], me gusta que haya gente que prefiera enfocarse sobre géneros un poco más underground (Entrevista a David C. Cazalez).

Se advierte una clara dicotomía respecto a la cuestión generacional. Por un lado, se piensa que la vieja escena tuvo la oportunidad de construir grandes proyectos, pero que se quedaron estancados y que solamente la voluntad de crear es lo que puede mantenerlos a flote. Por otro lado, el factor tecnológico facilita gran parte de la práctica musical, en comparación con las décadas anteriores, aunque de ninguna manera representa una condición cuando se trata de la profesionalización de la misma.

Si antes se dependía totalmente de ser captado por la industria cultural, lo cierto es que las transformaciones en este ramo han sido abrumadoras. Los músicos de las nuevas generaciones pueden prescindir totalmente del gran aparato de la industria y aprovechar los nuevos medios para producir su propia música y gestionar por ellos mismos todo lo que intervenga en su práctica musical. No obstante, la tecnología como salto cualitativo puede advertirse en los propios productos culturales de las agrupaciones, pero no incide en su voluntad o en el compromiso adquirido de conformar una escena sólida que les permita sobresalir y vivir de ello.

4.2 Profesionalización de la práctica musical

La profesionalización de la práctica musical es una variable que se percibe como algo que depende de la voluntad de los propios músicos, y que también algunas veces recae en la infraestructura que algunos de los espacios propios de la escena ofrecen.

> El mismo artista debe exigir que se le trate como artista, no como rockstar, como artista, que me den las condiciones normales para generar mi arte; que el equipo que vas a utilizar del lugar esté en buen estado, porque no sólo es para el artista, es para el público, porque ya sucede siempre que hay un antro ¿no? y al dueño del antro lo que le interesa es vender alcohol y mientras sus covers se paguen y ya le vale quién esté tocando, aunque esté sonando horrible y eso es muy triste (Entrevista a Gustavo Pérez).

> Si yo llevo un tributo a Maná y le digo “sabes qué, un tributo a Maná, te voy a meter mil personas”, “perfecto, dónde te lo firmo”. Valiéndole madres el contenido ¿no? Mientras me dejes más de 100 covers y dinero, adelante, mete a quien quieras. Hablo de la política de la UTA *(Entrevista a Daniel Lima).*

El profesionalismo se relacionó principalmente con conductas, con la preparación, el nivel de compromiso, disciplina y seriedad que los músicos establecen con sus proyectos artísticos y derivado de ello, el respeto que adquieren a partir de este conjunto de valores se ve reflejado en sus producciones, en su desenvolvimiento en el escenario y eventualmente, en el alcance que las agrupaciones puedan tener, dentro de la escena y fuera de ella, ya sea en escenarios más grandes, como festivales nacionales o internacionales.

La seriedad y el compromiso de formar parte de una banda también se vinculó con la inversión que hacen en el proyecto, tanto económica para la adquisición de instrumentos y equipo, como de tiempo para ensayos, preparación y estudio.

> Lo que aprendí en ese entonces, es que si adquieres un compromiso lo debes de seguir siempre. Y más si es pasión por la música, por lo que estás haciendo, nunca debes de dejarlo (Entrevista a Rico Malváez).

> La escena tiene eso, pocas bandas son las que realmente ponen compromiso, por eso a lo mejor trabajamos mucho con Erszebeth, es una banda que sí quiere crecer, que sí quiere hacerla (Entrevista a Zanoni Blanco).

> Ser profesional recae en muchas cosas: condiciones, equipo, maneras de comportarse. Sobre todo eso, las conductas que hacen a una banda ser profesional o no: ser una banda seria, puntual, comprometida (Entrevista a Daniel Lima).

> Hay unos que por más años que llevan no buscan mejorar su calidad, pero siguen estando vigentes y a la gente le gusta. Vía Dolorosa es una de las bandas luchonas de la escena, de los aferrados que no quitan el dedo del renglón. No hay una banda que esté constantemente en medios. Te puedo decir que Erszebeth ahora está mucho en medios a raíz de que estuvo en el Vive [Festival Vive Latino], pero de ahí en fuera, no hay una banda que esté mucho en medios. Hocico, pues sí, a nivel internacional, pero porque ya tiene un nombre (Entrevista a Verónica López “Zeltzin”).

> Siempre es bueno el estudio como músico, tener las bases, los fundamentos, pero también otra parte importante es el ensayo y tomarte muy en serio tu papel como músico. Sí tiene que ver la disciplina, porque al final eso se verá reflejado en el escenario y van a ver tu comportamiento como banda y como músico (Entrevista a Marco Lacroix).

> La bronca de la escena oscura en ese momento [década del 90] y que de repente se vuelve a tener, es este asunto del “do it yourself” y de quedarse en lo subterráneo, no generar cosas más allá, no tratar

de trascender un poco los lineamientos de la escena: si no eres de clase baja, si no tienes calle, entonces no eres parte de. No sé si sea eso, o sea el miedo de querer salir (Entrevista a José Hernández Riwes).

Se cree que el músico debe exigir condiciones mínimas respecto a infraestructura para poder ofrecer shows de calidad en aspectos básicos como equipo de sonido y respeto a la logística de la organización del evento e incluso a los propios músicos como tal.

> Yo pienso que la mejor fórmula es que el mismo artista se dé a respetar con su trabajo y le dé un precio, pero para hacer esto también tiene que presentar algo bien hecho, y ensayar, pero ensayar bien, meterte a trabajar, no a echar la chela con el amigo o a invitar a todos tus cuates a ver el ensayo o echarnos unos coversitos, no. Cuando el músico cambie esa mentalidad, va a cambiar lo que está sucediendo alrededor (Entrevista a Gustavo Pérez).

> No crecen porque a las bandas les encanta lo mismo, les gusta y siguen tocando bajo esas condiciones, bajo esos lugares, bajo esos horarios (Entrevista a Daniel Lima).

El tema de la profesionalización de la música también se vinculó con otras cuestiones relativas a sustentarse por medio de la misma. Se piensa que es posible vivir de la música, no de la venta de discos, puesto que este aspecto se ve afectado por la existencia de música en formatos digitales para descarga o los servicios de streaming, pero sí de las presentaciones en vivo. Aunque por otro lado, se reconoce la dificultad que existe en México respecto a los presupuestos destinados al rubro de la cultura, situación que se complica cuando se hace música que no tiene un alcance comercial masivo. No obstante, el discurso varía de acuerdo con la experiencia de cada entrevistado.

> En México la cultura es lo que menos importa, al parecer. Los gobiernos, las instituciones se jactan mucho de la cultura mexicana, y tenemos Bellas Artes y tenemos 1, 500 museos y nos paramos mucho el cuello, pero la verdad es que ves el presupuesto que tiene la Secretaría de Cultura, o los institutos culturales delegacionales, te das cuenta que no es cierto, que lo que menos le interesa al gobierno es la cultura (Entrevista a Zanoni Blanco).

> No siempre es tan redituable dedicarse 100% a la música. Hay gente que sí, también dependiendo del ámbito musical en el que estés. De repente, en el nuestro es más difícil vivir directamente de esto, plenamente, pero pues por momentos más que vivir, es como cumplir un sueño, alcanzar metas y desarrollar ideas musicales y líricas, principalmente (Entrevista a Marco Lacroix).

> Se ha dicho que de la música no se puede vivir, que es sólo un sueño, tal vez como hobby y ya, y eso no es cierto. Yo vivo de la música. Claro, no tengo nada (risas), pero estoy sobreviviendo de eso, tienes que picar piedra y matarte, y vives de eso (Entrevista a Gustavo Pérez).

La profesionalización de la práctica musical está concatenada de alguna forma con las condiciones que los propios músicos procuran al momento de producir. Se asume que la música es un trabajo serio, como cualquier otro, y que requiere esfuerzo y disciplina, que es posible vivir de ella, a pesar de que las condiciones en el país no son las mejores en este aspecto. Por otro lado, también la música se concibe como un vehículo de expresión en un sentido más enfocado al placer de crear, el cual solo es posible concretar cuando existe el suficiente compromiso y el deseo de conformar una escena sólida, sin la necesidad de pertenecer a un sello de renombre que les dicte pautas creativas, puesto que actualmente los medios de producción están en las propias manos de los músicos, a diferencia de lo que ocurría en los años 80 y 90.

4.3 Condiciones de la producción musical de la escena oscura local

Respecto a las primeras agrupaciones de música oscura mexicana, en el capítulo anterior se hizo un repaso de cómo el "rock en tu idioma" logró colocarse en la agenda mediática y por lo tanto, posicionarse como un producto cultural mercantilmente explotable. Este aspecto se observó sobre todo con la creación en 1985 de Comrock, un sello discográfico propiedad de gente involucrada directamente en medios de comunicación, que buscaba impulsar a los nuevos talentos del rock en español.

Una década después, el subsello de BMG Discos Culebra buscó seguir con esa lógica de apoyar a las agrupaciones latinoamericanas que no contaban con un cobijo discográfico, aunque justamente, este respaldo se cuestionó fuertemente cuando ambos sellos desaparecieron (cada uno en su respectivo momento, cuyo periodo de actividad no superó los cuatro años de vida), dejando a la deriva a los grupos que habían sido editados bajo su firma.

> Hoy en día existen muchos sellos discográficos, muchas casas disqueras que sí les brindan la oportunidad a muchas bandas. A veces esas personas o la gente que se dedica a eso, busca más generar números y no ve tanto como que el artista trascienda y en nuestro caso, por ejemplo, gracias a Zanoni Blanco, tuvimos la oportunidad que Stereochip Records hiciera mancuernilla con Carpe Noctem, que nos dio la entrada para poder pertenecer a la disquera Intolerancia e Intolerancia es de las pocas disqueras que se dedican a hacer eso precisamente: le abren sus puertas a propuestas que están en el punto de generar algo diferente y que a la vez es poco convencional (Entrevista a David C. Cazalez).

En este escenario, la vulnerabilidad de la música que no tiene un potencial económico significativamente explotable se encontraba indefenso ante los grandes consorcios musicales y la industria cultural en general. Sin embargo, en la actualidad, el mainstream, el papel de las disqueras, los productores musicales, los representantes, en fin, todo ese entramado complejo que se implica dentro de la industria musical, ha devenido en mito, en figuras de las cuales se puede prescindir para que una banda logre editar un material discográfico y lograr posicionarse, como antaño se creía.

Asimismo, la manera en cómo se percibe el hecho de tener una producción discográfica también está en función de los intereses de los propios músicos. Por un

lado, para ellos se encuentra el deseo de hacer un disco, como un objeto que representa ideas, sentimientos y procesos creativos; pero por otro, el disco para la industria es un producto de consumo que debe satisfacer la demanda de un público, y al no existir tal demanda, no interesa invertir en un producto que no es rentable. En este sentido, el papel del público y el de la audiencia es determinante, pues su intervención puede hacerse patente en los distintos medios de comunicación, aspecto que se abordará más adelante.

> El sello viene afinado con el tema de vender discos y es quizás de alguna forma, la manera en que se produce dinero para la banda y para la disquera. Entonces creo que ahorita, la verdad, nosotros como banda, nunca tuvimos esa visión de tener dinero, la verdad nosotros buscábamos más hacer un disco que vender (Entrevista a Benjamín "Smithe" Sánchez).

> La música es un producto, entonces tienes que buscar la fórmula de venderte, que tu producto se venda, y aquí los promotores, las disqueras en México, no lo quieren comprar, porque dicen "¿Con quién voy a vender tu producto?". Que es algo muy triste, porque no es posible, en Europa, en la Unión Americana, hay un buen de bandas darkis y son súper famosas, hay festivales dark como el M'era Luna, vas ahí y ves un lugar con tantas bandas dark, y tanta gente, con tanta promoción, con tantos patrocinadores, pero en México está muy triste esa parte, son muy selectivos para ver a quién firman y a quién no (Entrevista a Gustavo Pérez).

> Nosotros por nuestra parte, como Stereochip estamos distribuyéndolo de manera digital y también a través de una tienda que se llama Kichink! Que actualmente es como el boom de las compras en línea aquí en México y me parece que también en Estados Unidos (Entrevista a David C. Cazalez).

Actualmente, es el músico el principal motor para que su propio arte se dé a conocer y puede prescindir de los intermediarios que intervienen en sus procesos creativos y de promoción, gracias a herramientas como el internet, de la mano con las redes sociodigitales y las posibilidades de difusión y promoción que éstas conllevan.

> Creo que ahorita es súper fácil con la onda del internet y todo esto, es súper fácil que tengas tú tu disco ya en línea y quizás, ya es más fácil que te juntes con la misma gente que está relacionada y que empieces a hacer una sinergia entre bandas. Quizás ahorita el sello discográfico ha estado bajando, obvio por las ventas, por iTunes y Spotify (Entrevista a Abdón Constantino).

> Después de mi independencia con Peerles no me interesa estar en una disquera grande, porque la disquera grande me va a decir qué tengo que hacer, cómo lo tengo que hacer, cuándo lo tengo que hacer. Hay a quien le acomoda mucho y hay a quien le fascina, pero a mí me interesa más hacer lo que yo quiero como yo quiero, por supuesto con gente que me diga, como un productor, que me vaya diciendo "sí, no, aquí sí, aquí no", en cuanto a sonido (Entrevista a José Hernández Riwes).

Agrupaciones como El Clan y Hueco, surgidas durante la primera mitad de los años 90, y que resultaron ganadoras de un segundo lugar en concurso La Batalla de las Bandas en su segunda y cuarta edición respectivamente, lograron obtener los supuestos beneficios de pertenecer a una casa disquera (Sony Music distribuía a Discos Dodo, sello con el cual El Clan grabó su primera placa *Sin Sentir*, mientras que Hueco grabó su primer disco homónimo con Peerles). No obstante, a pesar del alcance esperado, este no sucedió.

> En 1995 nos firma Peerles y como toda persona que firma en una disquera grande, piensas que ya te vas a poder comprar tu isla, que vas a ser famoso, pero entonces te das cuenta de que las disqueras no son más que negocios, y a menos que tengas el potencial de venta, no te van a mover, de todos modos ellos destruyen tus discos frente a notario público deducen impuestos. Fue un infierno vivirlo y como en realidad tú en ese entonces no tenías idea, no sabes qué hacer, firmas. Y esperas a que la disquera haga todo, cuando es lo mismo que una disquera chiquita: tú tienes que moverte, tienes que manejarte, tienes que buscarte alguien que te apoye, empezar a tocar en la escena oscura, generar público, y en la escena grande generar más público.
> El disco de Hueco no puede salir porque el master es de Peerles. Pasa lo mismo con los discos de Santa Sabina, los discos de Fobia, de Caifanes. Todos esos discos no pueden volver a salir porque el máster es de la disquera, no es tuyo. Ahora va a salir el de Caifanes por todo este boom, pero por eso no hay discos de Santa Sabina ni nada de eso, fueron tirajes y hasta ahí se quedan (Entrevista a José Hernández Riwes).

> Nos estaba jalando Sony Music, estábamos con Discos Dodo, que era independiente, pero con distribución de Sony Music, ahí pintaba muy bonito ¿no? (risas). Pero no sé por qué, a El Clan no se le dio que una disquera nos jalara, porque ves a todas las bandas que fueron parte de Culebra y todo eso y se las jalaban las disqueras. Estaba muy padre cuando Culebra empezó a apoyar todas las bandas y se empezó a crear un cierto grupo de bandas que tenía un sello, pero a El Clan no se le dio nunca. Y lo culpo por lo mismo que lo ven como un producto, tal vez piensan que es un riesgo "¿se venderá, invierto en esto?" No porque uno sea malo, sino porque ellos lo ven a nivel masivo, eso es bien difícil, penetrar eso (Entrevista a Gustavo Pérez).

El panorama actual respecto a sellos discográficos interesados en producir y promover a bandas de la escena oscura local es reducido: Carpe Noctem Records y Stereochip Records son algunos ejemplos vigentes. El primer sello produce y promociona agrupaciones más cercanas a géneros derivados del metal, y el segundo, se enfoca en la difusión de grupos que están mayormente relacionadas con el revival del postpunk, el coldwave, entre otros. Nuevamente, el modelo del "hazlo tú mismo" se hace patente. Un fenómeno curioso que no tiene que ver precisamente con la calidad de las agrupaciones, sino más bien, con su carácter subterráneo, el cual prevalece, aunque es de destacar que la escena oscura mexicana genera mayor interés en el extranjero que en el país.

> La mayoría de los sellos de la escena *under* por ponerle un calificativo, de aquí del país, pues son hechas por el que tiene un estudio en su casa o que tiene un buen estudio pero no está en la industria, no está en la empresa musical pero tiene la idea, generalmente él tiene una banda, son independientes (Entrevista a Daniel Lima).

> Ahorita ya todo es independiente, también las disqueras no se enfocan así como "a ver a quien le brindamos oportunidad", porque hay inmensidad de bandas. Yo creo que ahorita las bandas se enfocan a grabar todo independiente en su casa, y ellos son los que se encargan de darle su propia difusión, como nosotros. De hecho nuestro primer EP va a salir en caset, como retomando lo retro (Entrevista a Casper).

> Es como un mito para muchas bandas hoy en día ese sueño de conseguir un sello que te ayude, nosotros estamos tratando y echándole ganas para crear Stereochips Records. Nosotros queremos ser ese sello que los pueda producir y que podamos ahora sí que crear una escena hoy y que esa escena quede bien remarcada. Nosotros queremos documentar a estas bandas para que queden reflejadas en su tiempo, es muy importante (Entrevista a César C. Cazalez).

> Carpe Noctem Records nace en el 2008, yo traigo esa escuela de Rock101 y esos acoplados que sacó, entonces yo dije "el día que Carpe Noctem desaparezca", porque va a desaparecer tarde o temprano, pues que quede algo más allá del programa. Se me ocurrió grabar un acoplado, son diez bandas de todo, es decir, estaba desde Exsecror Vecordia, Vía Dolorosa, Cyteres, que eran bandas con nombre, como estaba Luxus, Mekrokiev, bandas nuevas que venían en ese entonces, ¿cómo vas a ayudar a las nuevas si no les das un espacio? Cuando comencé a buscar las bandas, fue cuando vi no había realmente una disquera. El sello de La Orden [La Orden del Cister] como tal no está constituido, es una marca con un logo, el cual ni siquiera tampoco está

> registrado". Entonces me di a la tarea de crear Carpe Noctem S. DE R. L. DE C. V. y registrar todo (Entrevista a Zanoni Blanco).

> El primer acoplado que se hizo aquí en México de música oscura fue *La Eternidad es un Desierto*. Ese proyecto se logró concretar porque en algún momento nosotros [Maldoror] teníamos contacto con gente de la disquera que lo produjo, era una disquera de España, pero asentada aquí bajo el nombre de Discos Suicidas, La fortuna de haber grabado ese disco fue que La Divina Comedia estaba vigente, porque poco tiempo después se separaron y ya no volvieron a sacar trabajos. El Clan ya tenía su tiempo y ya tenía su gente, iban como hacia arriba, nosotros [Maldoror] igual; Las Danzas igual ya teníamos un tiempo. Digamos que fue una combinación de primera y segunda generación de bandas de aquel entonces (Entrevista a Marco Lacroix).

Al presente, el mito de la industria musical y el acceso a la misma se ha debilitado, y es la nueva generación de músicos de la escena la que se está encargando de retomar las cuestiones artísticas y creativas de las bandas de la época, apuntando a la consolidación de una escena musical que pueda quedar plasmada en su tiempo, más allá de centrarse en un mero interés económico. De igual modo, esta nueva generación apunta al trabajo en red, por lo que este aspecto puede subrayarse desde este momento como una estrategia que permite visibilizar una escena musical y mantenerla vigente, punto que se abordará más adelante.

Actualmente, la importancia de pertenecer a un sello discográfico y producir un disco, va de la mano con el contacto con productores musicales, pues ambos puntos van concatenados con el desarrollo tecnológico y el fácil acceso al mismo, pues esto ha permitido que hoy por hoy los medios de producción ya no estén concentrados en unas cuantas manos o que su acceso esté delimitado a una élite relacionada con la industria cultural. Por el contrario, la relativa democratización y el paulatino involucramiento dentro de los mismos es una realidad. Hay una clara diferencia entre la última década del siglo XX y los años en curso respecto a las condiciones y procesos de producción y promoción de la música en México

> Mi primo Oswaldo un día nos llevó a hacer una audición también, a unos estudios de grabación ahí en Revolución, y cuál fue nuestra sorpresa que era con Sergio Andrade, imagínate. Nos hizo tocar dos canciones y nos dijo que hacían falta muchas tablas, que necesitábamos tener más

> nombre y buscar foros donde tocar para poder así armar un buen currículum y después quizás, buscar una grabación. Porque era lo que buscábamos, tener una grabación y quizás promocionar la música de otra manera, de una manera más formal, más profesional. Esperamos a que la música agarrara más forma, madurara un poquito más y buscamos tocar en foros grandes, alternar con otros grupos. Yo conocía muy bien a Enric Rodamilans, bajista y cantante de Ninot, y a Carlos Walraven, baterista de Ninot. El demo que está ahorita en internet, ese demo lo grabó Walraven (Entrevista a Rico Malváez).

Sin embargo, el asunto no solamente se limita al acceso a la infraestructura, sino también al conocimiento tanto teórico, como práctico del funcionamiento y manejo de las herramientas tecnológicas que hoy por hoy facilitan la grabación de un material discográfico.

> Trabajar con un productor es aceptar que hay un quinto o sexto o séptimo miembro en la banda que te va a decir "esto hazlo así, así y asado" y el ego, nuevamente, de ciertas bandas. Volvemos al punto de los egos, entonces entre bandas, las mismas bandas solitas se meten el pie (Entrevista a Zanoni Blanco).

> Grabar nuestras canciones a como nosotros queremos tú autor de tu música lo dejas como tú quieres. Es que un productor implica que ellos metan su cuchara. Y ya sin necesidad de que gente externa le ande metiendo mano. Yo creo que eso también está mejor, te sabe a ti, más chido *(Entrevista a Casper, guitarrista de Modi Key, 13 de febrero de 2016, colonia Roma, ciudad de México).*

> Yo considero muy importante que, en cada banda, exista siempre un productor musical. Que no nada más se dediquen a ser músicos. Que un músico también estudie o se empape de producción es bueno, para, desde grabar un demo así, equis, casero, puedes dejarlo sonando decente, hasta hacer unas producciones ya más finas. Es importante (Entrevista a Daniel Lima).

> Nosotros hemos hecho prácticamente todo, desde grabar, conseguir en dónde grabar, y después maquilar el disco, distribuirlo. En los últimos años sí se ha acercado más gente, pero del extranjero, que quiere re-editar *El Primer Canto*, hacerlo en vinil, pero es hasta ahora que se acercan y están más interesados, que siempre es lo que pasa, en el extranjero te ponen más atención que aquí en México (Entrevista a Marco Lacroix).

Si bien la dinámica del “hazlo tú mismo” ha sido una constante en la producción cultural de la escena oscura, es cierto que también los medios de comunicación tienen un papel importante respecto a la difusión de lo que las escenas realizan. Sin embargo, si el crecimiento de la escena es independiente a la posible relación que pudiera sostener con algunos medios (públicos, principalmente), el cambio tecnológico en los nuevos medios y plataformas que de él derivan, se han convertido en una herramienta fundamental para las escenas independientes.

4.4 La escena de música oscura en los medios de comunicación

A pesar de su carácter subterráneo, la escena de música oscura ha tenido relativa exposición en los medios de comunicación masiva, principalmente en los canales de televisión concesionados por el Estado como son los de corte cultural Canal 11 y Canal 22. En radio se presenta una situación similar, pues si bien la programación de música oscura extranjera tuvo lugar en la década del 80 en la concesionada Rock101, algunas agrupaciones de la escena nacional han tenido espacio en la radio pública, en estaciones del Instituto Mexicano de la Radio (IMER) y en Radio UNAM, principalmente. Del primero cabe destacar el programa transmitido por Estéreo Joven llamado La Banda Rockera, —mismo que estaba emparentado también con la revista que llevaba el mismo nombre—, conducido por Vladimir Hernández y por el periodista musical Salvador Ruiz Ibarra, mejor conocido como "Chava Rock", quienes daban difusión a las bandas locales.

> El concepto de La Banda Rockera siempre fue apoyar el rock nacional cien por ciento. Tocaras lo que tocaras, las propuestas que tuvieras, pero que fuera en español y que fuera muy mexicano, te apoyaban. Cuando Vladimir murió en ese entonces hubo un vacio dentro del rock, o quién apoyara el rock. Ya había programas en radio como Espacio 59, había otras estaciones de radio que luego metían rock mexicano, pero quizás como La Banda Rockera y Chavo de Onda que lo conducía Héctor Castillo, pero el que daba una súper difusión era Vladimir. Y me acuerdo muy bien, porque por ahí todavía tengo la grabación de ese programa, dijo "un grupo quién sabe quiénes son, pero se llaman Las Vírgenes que Nunca Fueron Santas, y la canción es La Araña" (Entrevista a Rico Malváez).

> [Respecto a la escena musical] Yo creo que así se fue conociendo, un poco en el radio y un poco en el Chopo, eran los dos lugares donde podías conseguir o conocer, porque no teníamos internet, no teníamos redes sociales, era muy distinto, ahora te aseguro que la mayoría conoce lo que están tocando en Bielorrusia. Si tomamos como medios también los fanzines, era una época en la que se escribían muchos fanzines, ahora ya no se hacen tantos como antes, entonces sí había mucha información, pero toda la información era de gente de la propia escena que se vinculaba con uno u otro medio (Entrevista a Verónica López "Zeltzin).

También es necesario señalar que la misma gente de la escena ha generado sus propios medios en los que fuera posible hacerlo, que básicamente se reducían a los fanzines, como Carmin Vampire realizado por Paul D'Noch, y Sangre y Cenizas, que

posteriormente se convirtió en Dark, revista con un tiraje importante, distribuida a nivel nacional.

> La revista Carmine Vampire de mi querido compadre Paul, él fue alguien que se encargó de difundir mucho lo que era la escena aquí en México, de lo que se estaba haciendo. Digo, sí, él partió de las bandas extranjeras, de un movimiento extranjero, pero nunca se olvidó de que aquí pasaba algo, de que aquí había gente haciendo cosas, tiempo después fue Christian, con Sangre y Cenizas antes de Dark (Entrevista a Marco Lacroix).

> Yo comentaba con Christian [Christian Chavero, editor de la revista *Dark*], "oye ¿por qué nunca pusiste la foto de grupos mexicanos en portada?". Y eso también te lo puede decir el director de la Rolling Stone, Benjamín Salcedo: "el día que pusimos a los Beatles en portada, ha sido la portada más vendida; el día que pusimos a Caifanes o algún mexicano, se desplomaron las ventas". Entonces pues evidentemente esto es un negocio, debes poner a un grupo extranjero. Ok, yo entiendo que Christian haya tenido que poner a grupos extranjeros en portada, pero en contraportada puedes poner uno mexicano, o en la primera de forros, abriendo ¡pum!, foto de grupo mexicano. Y entonces así vas generando, vas haciendo que el público escuche (Entrevista a José Hernández Riwes).

En este sentido, los medios tradicionales se convierten en herramientas accesorias, toda vez que el internet ha desplazado buena parte del interés en estos y por otro lado, permite generar contenido que no forma parte de las agendas de los medios de comunicación corporativos, lo cual aplica tanto para prensa, en cuyas antípodas se encuentran los blogs; y en el caso de la radio y de la televisión, con la producción de podcasts, videopodcast, y desde luego, la transmisión de programas de radio y de televisión por internet.

> Estar sonando en la radio, en los medios, es muy importante, pero no precisamente tiene que ser así. Ahorita la red social, los sitios de internet como YouTube creo que ya superaron a la radio por mucho, ¿no? Es más popular un videoblog, que un buen programa de radio (Entrevista a Daniel Lima).

> También la gente de la escena ha abierto sus propios canales, o sea, ya hay más programas de radio por internet oscuros, hay más programas de televisión por internet, hay más cuestiones de blog por internet, entonces sí, hay un interés, pero ya no es tan fuerte como antes, como esa época, ya no lo es tanto ahorita (Entrevista a Verónica López "Zeltzin").

Algo relevante es que cuando a los entrevistados se les preguntó sobre la importancia de los medios, los pertenecientes a la vieja guardia hicieron mención primero de los medios tradicionales (destacando la radio, principalmente) y después hablaban sobre los medios digitales, en tanto que para los músicos de las nuevas generaciones, su primer respuesta apuntó a las nuevas tecnologías. Una convergencia respecto al discurso es que ambos grupos conciben a los medios tradicionales como circuitos cerrados de difícil acceso, elitistas, a los cuales puede llegarse solamente a través de amigos y conocidos involucrados directamente en ellos.

> Pienso que lo que está haciendo Zanoni es muy, muy valioso. Ya no ves eso. Él lo que presenta ahí es algo que dices "esto es algo que escuchaba en los 90s". Es muy padre que él siga manteniendo eso vivo, porque pone cosas muy interesantes, entrevistas muy interesantes, y sí, a nosotros nos ha hecho un súper paro en ese aspecto, nos ha ayudado mucho porque ese es un espacio pero en serio, un espacio de a de veras (Entrevista a Gustavo Pérez).

De igual forma, actualmente existen programas de radio transmitidos por internet desde otros países y que se interesan en lo que las escenas artísticas llevan a cabo, como es el caso de Perú y el programa In Club Radio, programa que ha mostrado particular interés por la música de la escena mexicana.

> La estación de In Club Radio es de Jacobo Levy. Él es el dueño de una disquera que se llama Infravox Records. Este cuate fue el que editó el primer EP con el proyecto que yo tengo, Neue Strassen. Nos contactó y pues sí, él es quien se está encargando de ir buscando proyectos, de darles difusión a bandas nuevas que se están enfocando a géneros de minimal synth, postpunk, cold wave, new wave, y pues sí, tienen bandas buenísimas (Entrevista a Casper).

No obstante la relativa apertura de los medios corporativos, se percibe que la presencia de la escena de música local en estos espacios depende también en parte de que el público conozca a las bandas de la escena y que solicite que las programen. Previo a la presentación de Hueco y de Hocico en el Festival Vive Latino, Zanoni Blanco señaló la realización de un programa especial en Carpe Noctem dedicado a comentar los pros y contras de ese festival, en donde al finalizar la transmisión se suscitó la reflexión respecto al papel de la audiencia no sólo como un receptor pasivo, sino como un agente activo que puede exigir a los comunicadores, para que se programe la música de sus artistas favoritos.

> ¿Qué pasó con la escena oscura? No peleamos nuestros espacios, no defendimos a nuestras bandas, nos valió grillo. Es triste que la gente no quiera consumir el proyecto local en todos los sentidos; es mentira que todos los góticos leen y es mentira que todos los góticos producen a nivel cultural. Que es uno de los movimientos que más lo hace, sí, por supuesto, porque justamente es lo que le da cuerpo al gótico, pero más allá de si producen o no producen, es cómo defienden y cómo trabajan, cómo consumen su escena local, o sea, no hay skato que no tenga en su casa un disco de La Matatena o de La Tremenda Korte (Entrevista a Zanoni Blanco).

> Yo invito tanto a los músicos, como los periodistas, a la gente de la escena, a los estudiantes, a todos los que están escuchando música, que tomen en serio su papel como público. Yo no entiendo el fenómeno que dices, ves a un artista ya conocido, lo van a llevar al Auditorio, al Plaza Condesa y la gente paga 600, 800 pesos por ir a ver y hacer recuerdos, ¿y no pueden pagar un cover de 100 por apoyar a las otras bandas? ¿qué está pasando? (Entrevista a Gustavo Pérez).

El contenido en los medios sobre la escena fue posible gracias a que algunos de sus integrantes lograron colocar algunos temas en las agendas de los mismos, principalmente en los canales culturales ya mencionados, puesto que en los corporativos, se tiene la tendencia de dar un tratamiento amarillista y desinformado a la audiencia sobre el significado de esta expresión cultural.

> Hacia finales de los 90 no había tanta apertura a la escena oscura en ningún medio. Entré a trabajar aquí, al Canal 22 y de una u otra forma, pude impulsar un poco, que llegaran tanto al área de noticias como a otros programas, que se hiciera algún programa relacionado con la escena o reportaje, incluso no solamente aquí, sino en Canal 11. Digamos que estaba un poco de moda, entre comillas en ese entonces, la escena comenzó a tener su segundo aire. Así pude traer a gente de La Orden del Cister, a los Triste Makrina, de teatro a Esteban Ayala. Te puedo decir que cuando ya comenzaba en el 22 se cubrieron cosas como los festivales oscuros, los conciertos de Love Spiral Downwards en el Chopo y en el Salón México y se hacían entrevistas con grupos, como Cenobita.
>
> Era como hacer una apertura y como había mucho de qué hablar, a los medios les llamaba la atención la gente vestida de negro y demás, pues sí se empezaron a fijar, incluso, por esa época se hizo un programa en Canal 11 que se llama Águila o Sol y muchos reportajes sobre el Tianguis del Chopo, pero buscando a la gente de la escena oscura. Revistas como Rolling Stone, hicieron reportajes, Rita Abreu, que estaba en el 22 y en TV UNAM hizo muchos reportajes de la escena, TV Mexiquense, que no tenía la fuerza que tiene ahora, también

> comenzó a voltear a la escena. Y en radio, bueno… programas de radio como el de Clauzzen que aún continúa, que está más vinculado a la escena musical, el otro que está en Radio UNAM, Experimento Radio (Entrevista a Verónica López "Zeltzin).

> En aquel entonces no había programas de radio así tal cual, creo que apenas iba empezando Clauzzen, con Gaveta 12, pero no era muy de invitar a las bandas, más bien, estaba más enfocada en las bandas extranjeras que llegaban a tocar aquí (Entrevista a Marco Lacroix).

Esta exposición de la escena oscura en los medios coincide justo con los años del segundo boom, es decir, a finales de la década del 90. Hoy por hoy, la escena no aparece en medios, como en ese momento, que se encontraba en un pico importante y actualmente, son otras escenas hacia las cuales los medios abren sus espacios.

> En medios públicos no hay tanto el interés, porque también hay otras escenas que les llaman la atención y aunque se sigue produciendo música, se siguen haciendo cosas, sí voltean a ver como algunas propuestas que sobresalen, pero ya no es tanto como en esa época (Entrevista a Verónica López "Zeltzin).

Sin embargo, en su momento, la apertura de los medios hacia la producción cultural de la escena oscura ha generado un cambio positivo respecto a la desmitificación de la cultura dark y los estigmas sociales que ésta sufrió durante los años 90. Se percibe que los medios han cumplido también con esta función social de informar y despejar tabúes respecto a lo que genera dicha escena.

> Ya la gente ahorita en esta época si te ven vestida de negro como darki ya no te gritan ¡bruja! o ¡Morticia! en la calle, como era en los noventa, que era muy común, ahora ya no. Ahora te ven de negro y no pasa nada, antes no. Entonces, sí ha cambiado, precisamente porque ha habido más apertura en los medios y en las redes, con todo esto de las nuevas tecnologías, pues ya la gente entiende mejor de qué se trata el rollo gótico-darki o como le quieran llamar (Entrevista a Verónica López "Zeltzin).

4.5 Estrategias de visibilización y vigencia de la escena

La visibilización de la producción cultural de la escena tiene que ver definitivamente con su exposición en medios, pero también con una intención de la misma escena de salir de su propio circuito o nicho. No obstante, la proliferación de otras escenas

musicales ha generado que el interés hacia la escena oscura haya mermado, concentrándose su exposición únicamente en los medios digitales y en aquellos realizados por la misma escena.

De igual manera, se percibe que las personas que conforman la escena, quienes tienen un proyecto artístico y desean darlo a conocer, tienen que buscar generar estos espacios por sí mismos. Algunas estaciones de radio como Reactor 105.7 (IMER), incluso ya publican en su sitio web un protocolo para todas aquellas personas que deseen ser entrevistadas o incluso, presentar hasta dos canciones de su demo, con la única condición de que este tenga buena calidad de sonido.

Si bien "la escena ha resistido y se ha resistido", como mencionó Zanoni Blanco, también existe el deseo de querer revertir esa aversión que los hacía mantenerse en su rígida postura dentro de la escena subterránea en su carácter endogámico, puesto que el concepto de lo no comercial o lo underground también se ha transformado: ha perdido el valor simbólico que hace tres décadas lo distinguía, así lo refirió Marco Lacroix, guitarrista y fundador de Las Danzas y Maldoror.

> Lo comercial como concepto, creo que ya no existe, ya todo mundo lo conoce todo, ya no hay como un límite o una reserva de que algo sea underground o independiente, puede ser porque tú lo pagas, tú lo autogestionas, pero nada más, pero como tal, esto de lo indie, no creo que exista, lo comercial y lo no comercial. Eso es lo bueno de estos tiempos que eso ya no existe, ya no hay límites que transgredas, sino al contrario, los límites ya no están (Entrevista a Marco Lacroix).

Se distinguen dos puntos básicos: 1) la apertura y 2) la profesionalización. Por un lado, los que dependen directamente de los artistas y que tienen que ver primero, con la apertura de su espectro a otros escenarios, mostrarse y convivir con otro tipo de artistas, dar el salto, salir de la escena, lo cual no significa que se deban hacer a un lado ideas o conceptos estéticos; y segundo, ser profesionales en lo que hacen. La profesionalización, como lo vimos anteriormente, tiene que ver con una serie de valores y conductas respecto al trabajo y el desenvolvimiento del músico, pero también

tiene que ver con el conocimiento musical teórico y técnico, pues no es suficiente ser lírico, sino siempre buscar superarse a sí mismo a fin de poder ofrecer arte de calidad.

En tercer lugar, los artistas deben construir red social, generar contactos que les permita tener algún patrocinador, contacto en los medios, enlaces que permitan que se dé cierto grado de exposición mediática. Si bien ya se dijo que los medios tradicionales se perciben como algo accesorio en la actualidad, también es cierto que el impacto de los medios virtuales tiene todavía un alcance limitado en comparación con los primeros.

> Antes nosotros queríamos mantenernos fieles y firmes a algo que ya también cada quien de manera individual lo había vivido: el ser parte importante de una escena nos parecía suficiente para decir no a muchas cosas comerciales, a patrocinios (Entrevista a Marco Lacroix,).

> Estar abierto a alternar con gente, o sea no tiene que ser un evento oscuro, abrir el espectro totalmente, sin abandonar tus creencias, tu forma de hacer música, sin cambiar tu esencia. (Entrevista a Daniel Lima).

> Todo mundo menciona a *Lxs Grises*, menciona *Aquí No Hay Escena*, Si necesitas tener más entrada, si Ibero no te pela, si Ibero no baja, tú vas a ver hasta que entras a Ibero y "tengo este festival, y hacemos esto", y me voy a tratar de llevar con la gente que tiene los enlaces y que tiene las redes y que tiene los patrocinios, no con mi cuate de toda la vida que sigue sacando su libro, que es muy loable y está padre, pero hay que dar un salto de repente, hay que hacerlo de esa manera (Entrevista a José Hernández Riwes).

> Simplemente, tienen que ser más profesionales. Es algo que tienen muy claro algunas bandas, otras dicen que están bien como están y ahí se van a quedar, no les interesa. Por ejemplo, platicando con Erszebeth, a ellos no les importa tocar para gente que no es de la escena, porque les interesa que los conozcan más (Entrevista a Verónica López "Zeltzin).

> A las bandas independientes nos pasa diferente, nosotros vivimos gracias a esto, gracias a nuestra libertad de expresarnos libremente y pues si por alguna u otra razón, la música llega a esos medios, llega de manera natural, es lo que a nosotros nos ha pasado, la misma sinceridad y la naturaleza de la banda es lo que ha llevado a .Stendal a que llegue a diferentes públicos y también a diferentes medios, nosotros no vivimos de esto, sin embargo vivimos para esto (Entrevista a David C. Cazalez).

> Pienso que es un tipo de conformismo. Muchas bandas dark no quieren salir a que los escuchen o en foros pop, porque creen que van a perder eso, pero más bien está en uno. Yo soy prueba

> viva de ello. Si yo a mis 52 años mi mentalidad está igual, firme como cuando comencé, y El Clan se ha parado en miles de escenarios, miles de lugares, y nada nos ha convertido en comercial (Entrevista a Gustavo Pérez).

Una cuarta consideración tiene que ver con algo que no depende de los músicos directamente y que no pueden controlar: la aceptación y el gusto del público como una respuesta a su propuesta artística. Es cierto que los músicos buscan por medio del sonido crear un puente que permita comunicarse con los otros y ese es un fenómeno que no puede predecirse o impedirse.

> Somos artistas, amamos lo que hacemos y si seguimos siendo underground o no, eso es lo de menos, lo que importa es que nuestra música y nuestro mensaje llegue a otras personas y la gente se identifique con lo que nosotros proponemos (Entrevista a Abdón Constantino).

> Y es muy curioso cómo llega la música a ti. A ellos [Caifanes] les fue muy bien con su primer disco, con el paso de los años llegan a la fama o cómo su canción llegó a todos esos bares. Hay bandas que llegan por el simple hecho de hacer algo bueno, hay bandas a donde quieren llegar por sólo venderse, y hay bandas como Caifanes que hacen algo muy bueno y sin querer se vende, como lo que pasó con La Negra Tomasa (Entrevista a David C. Cazalez).

4.6 Del hazlo tú mismo al hagámoslo juntos: construcción de redes de trabajo y colectivos

Los puntos tratados dentro de este apartado y hasta este momento constituyen la percepción que tienen algunos de los implicados en la escena de música oscura de la ciudad de México. En el capítulo anterior, se intentó hacer un bosquejo del surgimiento de la escena, partiendo desde la conformación de las primeras agrupaciones que dieron forma y sustento al discurso estético de un género musical dentro del contexto mexicano, el cual, desde luego, está influido de manera importante por la escena de la música oscura que se hacía en Europa a partir de la segunda mitad de la década del 70 y durante los años 80 y que paradójicamente no tenía una denominación específica en sus inicios.

Se ha dado cuenta pues, del crecimiento de una escena musical que con el paso del tiempo se ha diversificado respecto a las diversas propuestas sonoras que la componen

y que no obstante su crecimiento, en el discurso de los entrevistados se percibe a una escena fragmentada. Esta división se debe principalmente, a la oposición de intereses y objetivos de los distintos grupos que la conforman, y también, al cambio generacional que ha tenido lugar durante más de tres décadas de su existencia.

La vigencia de la escena, en este sentido, está en función de una serie de aspectos que ya se han expuesto hasta el momento, pero que conviene recordar nuevamente: la profesionalización de la práctica musical, las condiciones bajo las cuales se ha dado la producción artística y el vector tecnológico implicado en este punto, así como en lo relativo a la inclusión de la escena en los distintos medios de comunicación que existen actualmente, que desde luego va concatenado con la visibilización que tiene la escena, pero que sería ingenuo limitarla a una serie de condiciones materiales y tecnológicas, sin tomar en cuenta un elemento central que es propiamente el factor humano.

En este sentido, los medios son sólo herramientas que sin un uso con sentido definido, pierden peso e importancia. Por esta razón, la construcción de redes de trabajo, los colectivos, los grupos y sus formas de trabajo y organización, desempeñan un papel primordial en la vigencia de la escena. Esto también apunta a ciertos rasgos fundamentales de su quehacer artístico que se identificaron dentro del discurso de los actores entrevistados.

Uno de ellos es la originalidad y por otro, la necesidad de generar una identidad propia, desmarcarse de los sonidos anglosajones que influyeron en la escena de música oscura, puesto que la identidad permite la comunicación y en la comunicación también se construye la identidad.

> La escena mexicana oscura no ha evolucionado, se ha quedado ahíestá plagada de los mismos sonidos, los mismos lugares, las mismas condiciones. A mi manera de ver, bandas que no trascienden más allá es porque no quieren salirse de los sonidos oscuros, tipo Sisters of Mercy (Entrevista a Daniel Lima).

> Yo lo siento muy… carece de una identidad que lo legitime como mexicano. Insisto, no estoy diciendo que tenga que sonar a charanga, pero si tú lo escucharas siendo europeo, estadounidense o japonés, si escuchas un disco de rock oscuro mexicano frente a un disco de rock oscuro colombiano o a un grupo de rock oscuro argentino, no encuentras la diferencia, no

> hay algo que digas "ah, esto los hace argentinos" o "ah, esto los hace mexicanos" (Entrevista a José Hernández Riwes).

Por otro lado, se percibe también la necesidad de generar un discurso que tenga un sustento teórico, buscar generar sinergias, lo cual no necesariamente implica abandonar su carácter autogestivo que la ha caracterizado por más de tres décadas y que tanto ha defendido, pero sólo de esta manera se permitirá a sí misma ser autocrítica, que su producción cultural sea lo suficientemente seria para poder sobresalir, volver a estar en la opinión pública no como "una curiosidad antropológica" (a decir de José Hernández Riwes), sino como una escena que genera arte verdadero, con fundamento sólido. Una segunda o tercera mirada que le permita identificar sus debilidades o errores y asumirlos con la finalidad de superarse a sí misma.

> Muchos editores que producen actualmente en la escena oscura han estado trabajando y macheteándole para generar y vender sus productos. Sin embargo, estos productos no pasan por un control de calidad, no son dictaminados. ¿Cuál es el problema de la autopublicación? Que de repente no tienes una tercera opinión que te diga "sabes qué, esto está mal". No que esté mal la intención, sino quítale esto, ponle esto, ponle más allá, y empiezas a generar una obra de mayor calidad que puede ser exportable, que sí puede competir con artistas o movimientos o escenas internacionales.
>
> No deja de ser más bien una curiosidad antropológica, no hay una propuesta estética, no hay un discurso. Lo mismo pasa en las letras, lo mismo pasa en teatro. No hay un discurso fuerte. Deja tú estético ¡teórico! Yo escribí esto hace más de 20 años en la Revista Generación: el cáncer de la escena oscura es "yo soy lírico, yo no necesito escuela". Sí está padre, porque haces muchas cosas, pero llega un momento donde ya no te alcanza el "yo no necesito escuela". Siento que es muy soberbia la escena en ese sentido, en decir "chin, aquí hay un tipo que es más cabrón que yo, me quedo calladito y que me diga qué tengo que hacer, que me opine, me dolerá, lo asumiré, y voy para adelante". Eso es lo que tendría que hacer la parte que está generando cosas en la escena, la parte que los chavos, la gente nueva que está llegando, les tiene que picar un gusanito para que empiecen a generar cosas (Entrevista a José Hernández Riwes).

4.7 Retos y perspectivas a futuro sobre la escena

Se distingue una clara diferencia respecto a la vieja escuela y a la nueva generación de músicos respecto a la necesidad de construir alianzas y trabajar en red. A pesar de que este tipo de trabajo colaborativo siempre ha sido necesario, actualmente se está

revalorizando y adquiere una dimensión central para la trascendencia y visibilidad de una escena artística. Prueba de ello es la organización del colectivo Nueva Ola, que cada tanto realizan conciertos colectivos, una especie de mini festivales en donde se reúnen las nuevas propuestas musicales, y la conformación del sello discográfico Stereochip Records por parte de los integrantes de .Stendal, quienes tienen el objetivo de retratar y dejar un registro de las bandas de la época actual. A este esfuerzo, se suman otros sellos discográficos que además de ser productores, son también gestores culturales, como es el caso de Oddity, Escena Negra, We Are One Records y Androfónico Records, por mencionar algunos que a la fecha se encuentran activos, generando propuestas en la escena local y en el caso de Oddity, también en diversas partes de Europa.

Esta necesidad de documentar la producción cultural de un tiempo determinado ha sido una constante: registrar su paso por la historia. Por mencionar algunos ejemplos: los acoplados editados por la revista *Dark* con bandas nacionales; el disco recopilatorio *La Eternidad es un Desierto* (1998, Inspector Kalleja, España); el editado por Zanoni Blanco con Carpe Noctem Records titulado *Sampler Vol. 1*; *Electrocinetik* (2001, DadaX Club, México) que reúne a bandas representativas de la música electrónica oscura como Ad Vitam Aeternam, Amduscia, Cenobita, Cid Project, entre otros. *Goth en tu idioma: un tributo al rock en español* (2013, México), que a pesar de que reúne covers de los éxitos de la época del rock en tu idioma, son hechos por bandas oscuras mexicanas; en el mismo tenor, el disco homenaje a The Cure intitulado *Into the trees* (2013, México).

A estos se suman, los de reciente factura como es el acoplado Mexican System Wave Vol. 1, editado en formato cinta por Androfónico Records. Este trabajo incluye algunas de las agrupaciones de la nueva ola como son Bellenger, Modi Key, Hoffen, Werner Karloff, Rise 1945, entre otros. Asimismo, en 2018 We Are One Records puso a la venta en su plataforma de bandcamp un disco recopilatorio con temas inéditos de todas

las agrupaciones participantes: Estrero, Nite Shadows, Monotonous Cities, I Can Fly, Mondo, LuciferChrist, por ejemplo. [91]

> El Clan siempre ha sido una banda independiente y mi mentalidad siempre ha sido echarle la mano a quien sea, aunque a mí me costó trabajo hasta donde estoy, pero pues si no los apoyamos, no hay de otra. Yo hubiera querido que a El Clan, nos hubiera jalado Caifanes (risas). Eso hubiera estado increíble. No habría un Caifanes famosísimo, habría 20 grupos famosísimos, internacionalmente. Desgraciadamente, en México así es la mentalidad ¿no? Uno ya que está arriba se le olvida quién está abajo (Entrevista a Gustavo Pérez).

A la fecha se han realizado algunos conversatorios interesantes que se han centrado en dos aspectos fundamentales. Por una parte, rescatar la memoria de lo que se ha generado dentro de la escena al paso de los años, tal como el ciclo denominado *Mesas oscuras*, realizado en el Museo del Chopo en noviembre de 2014, en donde participaron diversos miembros de la escena en seis mesas redondas en las que se habló sobre el origen y desarrollo de la escena, haciendo énfasis por supuesto en las agrupaciones musicales, pero también en la gestión cultural emparentándola con la creación de centros culturales, bares y cafés, así como la producción literaria, radiofónica y cinematográfica, aunque esta última devino en un homenaje a directores considerados como precursores del cine gótico mexicano: Carlos Enrique Taboada y Juan López Moctezuma.[92]

En segundo lugar, el entender o analizar la situación actual en la que se encuentra la escena cultural en el marco de la celebración del Día Mundial del Gótico, en donde participan de igual manera personas involucradas en la música, así como escritores y DJ's, principalmente, como ha sido el caso de los festejos celebrados desde 2015 a la fecha.

Asimismo, personas interesadas en la gestión cultual llevaron a cabo el Festival Heterodoxias, en cuya primera edición se habló de la importancia y la trascendencia del postpunk como un género musical transgeneracional. En dicha mesa, Alex

---

[91] Ver Anexo 4, página 250, imagen 43.

[92] Ver Anexo 6. El contenido del programa de las Mesas Oscuras en el Chopo puede consultarse en el siguiente hipervínculo: http://www.chopo.unam.mx/academicas/MesasOscuras.html

Eisenring, fundador de agrupaciones subterráneas emblemáticas como El Queso Sagrado y Syntoma, cuestionó el uso del término “post-punk”, pues aseguró que en la época en la que dicho género musical se desarrolló, no era denominado de esa forma. En este sentido, se puede observar que las etiquetas musicales son difundidas y reafirmadas por la industria cultural, pues a fin de cuentas, son indispensables para llamar la atención de un público en particular y generar productos afines al mismo.

Por otro lado, la revalorización de las agrupaciones pioneras en la música de vanguardia en México, como es el caso de SIZE, también ha dado lugar a un sinnúmero de presentaciones, homenajes y conversatorios sobre el legado de esta banda en el aspecto musical y su influencia en las bandas de la época actual. El documental *Nadie puede vivir con un monstruo* (Mendoza, 2011), así como la presentación del fanzine y del disco homenaje intitulado *Size is everything* (2006-2016), ha dado pauta para que medios independientes como Noisey y Vice, volteen a ver lo que se está gestando actualmente dentro de la escena de música oscura, que se nutre de la reavivación o *revival* de viejos sonidos e instrumentos, enarbolados por algunas agrupaciones surgidas durante la segunda década del siglo XXI y que se han señalado en el cuadro 4 del capítulo anterior, y cuyo estilo se emparenta con el pospunk revival, el minimal synth, el darkwave, y la Neue Deutsche Welle (NDW), principalmente.

Estas bandas reconocen la influencia de SIZE y el peso de su legado en la actualidad, como una agrupación que refrescó el sonido del rock, o mejor dicho, de la hibridación entre rock y música electrónica, así como de la música contemporánea del siglo pasado y del actual.

Este último apartado tuvo como objetivo conocer la experiencia de los entrevistados en su andar dentro de la escena desde su papel activo dentro de la misma, en donde la creación es un factor primordial. Se presentaron las problemáticas a las cuales los músicos de las generaciones anteriores se enfrentaron respecto a condiciones materiales para la producción musical y un afán por mantener una postura íntegra y “underground”. No obstante, es de resaltar que actualmente, el concepto de lo “underground” o subterráneo se pone entre paréntesis, pues con el paso de los años, se

ha advertido que la frontera entre lo comercial y lo no comercial casi se ha diluido. Las condiciones de producción que tienen los músicos de las generaciones más recientes son diametralmente distintas a las que en su momento tuvieron las primeras agrupaciones, quienes de alguna manera dependían de la posibilidad de contar con el apoyo de una firma discográfica, aspecto que ahora resulta irrelevante para las nuevas generaciones. Si bien no se ha diluido toda vez que la corriente principal sigue imponiéndose desde los medios tradicionales, lo cierto es que se ha atenuado en virtud de las nuevas condiciones tecnológicas y el uso que se les da. En este tenor, éstas adoptan una visión más comunitaria respecto a la escena. Saben que más allá de generar contactos y red social, lo que necesitan es generar lazos comunales y sinergias que les permitan fortalecer a la escena, que se apoya mutuamente y que se reconoce su historia y el legado de la vieja guardia, que si bien no desapareció nunca del mapa, consideran que es momento de inyectarle nuevos aires que les permitan alcanzar nuevos logros. Se puede observar que las nuevas generaciones ponen al centro la autogestión desde un punto de vista colectivo, pues revaloran la autonomía creativa, pero en vez de optar por el "hazlo tú mismo", consideran que es mejor "hagámoslo juntos". Discurren sobre valorar este sentido comunitario de la experiencia y de la práctica musical, como un aspecto fundamental que les permitirá abrirse paso, más allá de contar o no con la difusión que los medios de la industria cultural tradicional pueda brindarles, pues los nuevas tecnologías les permiten posibilidades de producción, consumo y de interacción distintas, y que por lo tanto, pueden llegar a un público diverso, que no necesariamente pertenece a una escena en específico.

Conclusiones

El objeto de estudio de la presente investigación se centró en la escena de música oscura de la Ciudad de México y la relación que ésta ha mantenido con la radio desde su surgimiento hasta la actualidad. Se intentó abordar el problema desde una perspectiva comunicativa, pues el concepto de industria cultural fue primordial para entender qué es, qué procesos históricos, políticos, sociales y tecnológicos permitieron su conformación y su paulatina consolidación.

Cuando se habla de industria cultural, surgen de manera natural otros conceptos que se derivan de ella: el consumo cultural y los productos culturales, y cómo estos se producen, se distribuyen y se comercializan. La tecnología es una potencia transformadora de diversas esferas de la vida social, por lo que ésta no pasa de largo cuando se encuentra de por medio un producto, entendiéndolo como la materialización de una fuerza de trabajo. En este sentido, un producto cultural es resultado de una fuerza creativa, que aterrizado al ámbito de las escenas musicales, no necesariamente está concebido para ser comercializado, pues el objeto material —producto de los procesos creativos— está impregnado más bien de un valor simbólico, más que de un valor de uso o de cambio, a pesar de los usos que las personas le dan a la música.

Es en este sentido cuando la dimensión simbólica de la cultura prevalece sobre la dimensión económica, por ejemplo. Si la música es signo de una época y representa los valores y las ideas de la sociedad que la produce y la reproduce en determinado contexto social, político, económico y tecnológico, implica sin duda alguna, como lo señaló Attali, una evolución de los códigos y de las estéticas dominantes, pero sobre todo, la reacción que se tiene hacia ellos. Es probable que estemos ante una nueva economía de la música, en tanto que podemos observar la transformación de códigos, signos, formas de producción, reproducción, representación en virtud de las nuevas tecnologías.

Si cada organización social remite a un tipo de distribución de la música y a un código musical, podemos observar que en la actualidad, aunque la industria cultural clásica se encuentra debilitada en virtud del fortalecimiento de la industria cultural digital, es

cierto que las escenas musicales se encuentran en un contexto de relativa ventaja cuando pueden prescindir del gran aparato de producción que implica el primer modelo de industria.

En el caso de la Ciudad de México, se puede inferir que estas nuevas plataformas son aprovechadas en un nivel medio, pues un indicador de ello son las tablas presentadas en el tercer apartado, cuyo objetivo fue sistematizar y documentar el surgimiento de las agrupaciones musicales relacionadas con la escena de música oscura. Se puede observar por década, un crecimiento paulatino de agrupaciones correspondientes a ciertos estilos musicales que nutren a la escena y que de alguna manera, concuerda con la aparición del internet, aunque esto no representa propiamente un aumento en su producción musical, ya sea de forma material (que cuente con algún soporte físico de grabación como discos o cintas), como inmaterial (alojados en la red). No obstante, este último apunte resulte un tanto volátil, pues la información que se produce en la red es de carácter efímero.

Dicho sea de paso, es necesario aclarar que estas tablas funcionan como un primer inventario que apunta a condensar la mayor parte de las bandas que han aparecido en la escena local a partir de 1979 hasta el año 2018. Algunas de las dificultades que se presentaron en la construcción de las mismas fueron, por ejemplo: páginas web sin funcionar o desactualizadas, que presentan información incompleta, sin datos básicos como año de formación de las agrupaciones y nombre de los integrantes y género musical en el cual se inscriben, lo que de alguna manera problematizó su ubicación cronológica.

La versión relativamente ampliada de dichos cuadros se incluye en las tablas contenidas en el segundo anexo del presente trabajo. No está de sobra mencionar que si bien los géneros musicales son diversos, pueda generar polémica el hecho de que lo mismo se incluyan artistas de corte darkwave como de metal gótico, pero finalmente, considero que no debe perderse de vista el factor de la percepción estética social, es decir, del público que consume a esas agrupaciones, y que los mantiene produciendo, colocándose en otros ámbitos que no necesariamente están dentro de una escena determinada.

Se puede afirmar que el término escena desde el discurso periodístico es signo de la injerencia de las industrias culturales para validar o calificar un tipo de expresión artística y que los géneros musicales se corresponden, además de una estética en particular, también son un recurso importante para poder clasificar un producto determinado. Sin embargo, por el momento puede concluirse que esta noción se entiende mejor a partir de la identificación de los distintos actores y espacios que convergen en ella y que la hacen posible: músicos, disqueras, productores, propietarios de foros y gestores culturales.

Un primer apunte es concebir a la escena cultural como una formación social activa, orgánica, cuya actividad artística se construye a partir de referentes comunes y que se expresa en diversas disciplinas artísticas, pero que es la música la base que la fundamenta, que le da sentido, a partir de la cual crece y se reproduce. Pero no solamente lo relativo a la práctica musical, sino que esto también se extiende al terreno del consumo cultural como una arista que permite el desarrollo de la misma, por lo que desde este momento, se asume que podría realizarse un nuevo trabajo desde este enfoque.

Es importante señalar también que la escena de música oscura atraviesa el terreno dialéctico de la cultura, pero no logra penetrar a un nivel masivo, toda vez que la industria cultural clásica no logró superponer los valores de uso y de cambio a los valores simbólicos de los productos culturales que esta escena ha generado. Esto es importante, porque uno de los supuestos que guió este trabajo fue que la música oscura ha sido banalizada y fetichizada para convertirla en una mercancía, despojándola de su carácter contracultural, pero al observar que existe todavía cierta marginalidad respecto a su presencia en medios masivos como la radio, queda claro que al menos en el contexto mexicano, esto no ha ocurrido, específicamente con la producción gestada en el país.

Si bien actualmente existen tres espacios radiofónicos cuya sustancia es la música oscura o alternativa, es cierto que estos se encuentran dentro del espectro de la radio pública como es Radio UNAM y el IMER, organizaciones cuya filosofía está encaminada más hacia un sentido social y no a uno pecuniario. Pero también es cierto

que solamente uno de estos espacios es el que presta atención a lo que ocurre en la escena local y brinda espacio a la misma cada que es posible, lo cual representa una oportunidad significativamente importante para que la escena de música oscura pueda colocarse en el gusto social, sin alcanzar desde luego, el ámbito masivo.

El segundo supuesto de este trabajo fue que la lógica del mercado no ha condicionado o limitado su (re)producción, pues al situarse al margen de las instituciones mediáticas, encuentran en la autonomía, en la autogestión y en las nuevas tecnologías, formas de visibilizarse y difundirse, aspectos que quedaron claramente expresos en el cuarto apartado del trabajo, cuando se puso en el centro la experiencia de los entrevistados en su andar por la escena, lo que Hall denominó como "praxis sensorial humana", es decir, cómo la gente experimenta sus condiciones de vida y responde a ellas, por lo que se pone de relieve la reversión simbólica que realizan en torno a las mismas.

Esto es interesante, pues las escenas — nacen paralela y extrínsecamente a la cultura dominante—, se configuran como una contestación simbólica a la misma en virtud de la relevancia de las *prácticas significantes* y el *carácter simbólico revolucionario* que entrañan, sobre todo en un contexto como el de nuestro país, en donde el arte y la cultura, son generalmente castigados en términos de presupuesto y espacios, que a su vez, tienen relación con el sistema de relaciones entre posiciones sociales asociadas a posiciones intelectuales (de poder) que describió Bourdieu.

Si bien el concepto de escena puede entenderse como un sistema de articulaciones (Straw), en el caso de la escena de música oscura, dicho sistema no existe del todo, pues a pesar de que existen todos los elementos para hacerlo posible, es una escena fragmentada en diversos grupos y cada uno de ellos se mueve por distintas lógicas y objetivos, impidiendo una articulación total que dé forma y sustento a la escena musical. Sin embargo, el esfuerzo por articularla es un ejercicio que requiere trabajo y voluntad permanente, lo cual sigue generando debates y discusiones entre los miembros de la escena, lo cual considero necesario subrayar, puesto que los ejercicios de reflexión respecto a lo que la escena ha generado durante casi cuatro décadas, es un indicador de que se está tomando consciencia de la importancia que tienen como una forma cultural urbana y que de alguna manera necesita quedar plasmada y

documentada, y sobre todo, que existe la necesidad de no permanecer en el olvido o en el estancamiento.

La escena de música oscura se ha mantenido viva en virtud de una especie de prolongación de la nostalgia de una época y esto queda manifiesto en la cantidad de fiestas tributo y homenajes a las viejas bandas extranjeras la relevancia del dj y el poco reconocimiento e inclusión de las bandas locales. La escena vive del pasado, de uno ajeno a su realidad y contexto social y a partir de esta idea se llega a denominar falsamente como movimiento, aunque cabe apuntar tal vez que el uso de este término sea más bien una derivación u otra forma de referirse a la palabra “movida”, que de igual forma se relaciona con la escena y no con la idea de movimiento social.

Es necesario señalar también que la escena de música oscura de la Ciudad de México es signo de la globalización cultural, pues al inspirarse en tendencias extranjeras, surge lo que Beck (1998) denomina como *universalización* en cuanto a modos de vida, símbolos culturales y modos de conducta transnacionales, una muestra de ello es la celebración del World Goth Day, por ejemplo.

Por otro lado, el rock como un diferenciador de estatus social tal como se concebía en la década del 50 del siglo XX, ha perdido dicho carácter, pues el rock ha logrado permear a los distintos estratos sociales y la conformación de un prototipo de escena musical estuvo, por un tiempo, en una pugna de legitimidad respecto a los del sur y los del norte, es decir, los que tenían una posibilidad económica más amplia, de los que no. Sin embargo, el rock en tu idioma como producto cultural logró la inserción del rock dentro de la cultura popular, derribando relativamente, estos antagonismos abstractos, pues al concebirse como un producto proveniente de la cultura dominante, algunos miembros de la escena se resisten a reconocer la importancia de algunas agrupaciones representativas de la escena musical, pues paralelamente, se desarrollaron otras propuestas que sin gozar de un alcance masivo, con el paso del tiempo adquirieron un valor de culto interesante.

Es posible entender que la producción de música oscura de la Ciudad de México adquirió por un momento, nuevos matices y resignificaciones, en tanto que no se puede

negar la influencia anglosajona en sus orígenes, y que justo en la primera generación de músicos de esta escena, se logró incluir ciertos elementos de lo mexicano (Caifanes, Santa Sabina, La Castañeda), creando una estampa propia, misma que no tuvo continuidad, pues para los años 90, la escena intentó emular el sonido de las agrupaciones extranjeras. Aunado a lo anterior, se diversificaron los estilos musicales, entre los cuales, la música electrónica logró traspasar la frontera de la escena local y posicionarse en el extranjero, como es el caso de Hocico, surgido a mediados de los años 90 del siglo pasado y cuyo sonido vanguardista (se dijo en entrevista que su sonido representa el caos que se vive en la Ciudad de México), les permitió penetrar otros escenarios.

La diversidad de géneros musicales que nutren y que han nutrido a la escena es muy amplia, por lo que el asunto de la identidad es una cuestión compleja de definir, y en el mundo globalizado las identidades se vuelven un asunto todavía más inestable. Esta insistencia de encasillar y definir mediante géneros musicales cuáles sí forman parte de la escena y cuáles no, ha sido un factor que también alimenta la fragmentación de la escena suscrita por los entrevistados. No está de sobra recordar que esta práctica de estandarización es un legado propio de la industria musical y obedece a la lógica que Adorno y Horkheimer describen, pues la imitación de lo extranjero es lejana a la intención o a la voluntad de crear una identidad propia, un sello que les distinga y que se desmarque de la mera reproducción de un estilo particular.

La nueva generación con sus distintas propuestas tienden a retomar los viejos sonidos que inspiraron a la escena, las condiciones bajo las cuales éstas llevan a cabo sus procesos creativos, de producción y distribución se diferencian por el factor tecnológico, pero la lógica del "hazlo tú mismo" es una cuestión que prevalece en la actualidad y que incluso, se ha revalorizado, pero también se ha transformado cualitativamente, poniendo al centro el valor colectivo y comunitario del "hagámoslo juntos".

La mediación que realizan las instituciones de la cultura como son los medios de comunicación, especialmente la radio, han perdido relativa fuerza respecto a la circulación de los productos culturales, toda vez que la presencia de las nuevas

tecnologías permite nuevos medios de producción, de circulación y también nuevas formas de consumo.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que dejen de ser importantes, pues justamente siguen funcionando como los principales canales de difusión de los bienes culturales, además que de alguna manera, pueden legitimar o dar soporte a las nuevas agrupaciones. No obstante, estamos ante una escena endogámica que se limita a sí misma para expandirse y penetrar en otros ámbitos (que no en otras latitudes geográficas).

De igual manera, es relevante señalar que la preponderancia del DJ sobre la propia figura del músico, es un aspecto simbólico que cobra sentido cuando recordamos que según la historia de la economía política de la música contada por Attali (1997), el músico siempre ha sido un empleado, que ahora se sustituya por un animador, da cuenta de la seriedad con la que el público puede o no tomar el trabajo de los músicos en tanto creadores, no como reproductores o programadores musicales. Probablemente, esta apreciación no sea gratuita, toda vez que en el discurso de los entrevistados se puso énfasis en la necesidad de profesionalizar la práctica musical.

En este orden de ideas, estamos ante otro nivel de las mercancías culturales, donde el DJ es una mercancía más rentable que el propio músico, toda vez que su valor de cambio puede medirse en función del ambiente que logra instalar en las fiestas mediante la programación musical y desde luego, las ganancias que representa para los administradores de los espacios en donde tiene lugar la representación, el desdén hacia los músicos que se muestra tanto por parte del público, como por parte de algunos espacios que minimizan la creatividad o la pagan con cerveza, genera que la poca profesionalización de la práctica musical se convierta en un círculo vicioso. Lo dijo Adorno: la música está sujeta a la ley del intercambio y ya ni siquiera es posible intercambiarla.

Finalmente, más allá de poner el acento en las carencias de la escena de música oscura, la intención de este trabajo es también, por un lado, hacer un sentido reconocimiento a la producción generada durante poco las casi cuatro décadas en las que ha persistido y

resistido, que si bien no es del todo pletórica, sí es significativa y su valor radica justamente en su insistencia por mantenerse a flote y también, una vez más, por su valor simbólico y su valor artístico. Los anexos incluidos al final del trabajo, son apenas una pequeña muestra de quienes conforman a esta escena y de lo que han generado durante el paso del tiempo.

Fuentes de Consulta

I. Fuentes primarias

a) Entrevistas

- Entrevista a Gustavo Pérez, vocalista y fundador de *El Clan*. Realizada el 1 de febrero de 2016, Naucalpan, Estado de México.
- Entrevista a Zanoni Blanco, productor musical y locutor de *Carpe Noctem* (Radio UNAM). Realizada el 17 de septiembre de 2015, Narvarte, Ciudad de México
- Entrevista a Verónica López "Zeltzin", conductora de *Carpe Noctem* (Radio UNAM). Realizada el 7 de octubre de 2015, colonia Country Club Churubusco, ciudad de México.
- Entrevista a Daniel Lima, fundador de *El Mismo Efecto* y Linda Cochinada. Realizada el 28 de julio de 2015, colonia Roma, Ciudad de México.
- Entrevista a César C. Cazalez, guitarrista y vocalista de .*Stendal*. Realizada el 10 de octubre de 2015, Centro Histórico, ciudad de México.
- Entrevista a David C. Cazalez, bajista de .*Stendal*. Realizada el 10 de octubre de 2015, Centro Histórico, ciudad de México.
- Entrevista a Abdón Constantino, baterista de .*Stendal*. Realizada el 10 de octubre de 2015, Centro Histórico, ciudad de México.
- Entrevista a Benjamín "Smithe" Sánchez, programaciones y tecladista de .*Stendal*. Realizada el 10 de octubre de 2015, Centro Histórico, ciudad de México.
- Entrevista a Marco Lacroix, guitarrista y fundador de *Maldoror*. Realizada el 23 de enero de 2016, colonia Roma, ciudad de México.
- Entrevista a Alan Gil, vocalista de *Modi Key*. Realizada el 13 de febrero de 2016, colonia Roma, ciudad de México.
- Entrevista a Jon Gil, bajista de *Modi Key*. Realizada el 13 de febrero de 2016, colonia Roma, ciudad de México.
- Entrevista a Casper, guitarrista de *Modi Key* y *Neue Strassen*. Realizada el 13 de febrero de 2016, colonia Roma, ciudad de México.
- Entrevista a José Hernández Riwes, vocalista y fundador de *Hueco*. Realizada el 5 de abril de 2016, colonia Condesa, ciudad de México

❖ Entrevista a Rico Malváez, bajista de *Las Vírgenes que Nunca Fueron Santas*. Realizada vía Skype el 5 de febrero de 2016.

b) Documentos (fanzines)

❖ *Grimorio en Plenilunio*. Fanzine literario virtual. Consultado el 1 de agosto d 2015. Disponible en: http://issuu.com/alexanderl.gahan/docs/grimorio_en_plenilunio_numero_15_mayo_2011

❖ *Size is Everything.*

c) Páginas web y blogs

❖ 120 Years of Electronic Music. The history of electronic music from 1800 to 2015.

Disponible en: http://120years.net/

❖ 500 Greatest Songs of All Time. Revista Rolling Stone. Disponible en: http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407

❖ Ansia http://www.last.fm/es/music/Ansia/+wiki

❖ Ansia http://gritaradio.com/ansia-banda-vive-latino-2011/

❖ Anton Spice (19 de junio de 2015). *The Neue Welle: An introduction to Germany's post-punk underground in 10 crucial 7"s.* Recuperado el 13 de junio de 2018. Disponible en: https://thevinylfactory.com/features/the-neue-welle-an-introduction-to-germanys-post-punk-underground-in-10-crucial-7s/

❖ Androfónico Records. Disponible en: https://androfonicorecords.bigcartel.com/

❖ Avant Avant. Disponible en: http://avant-avant.net/tag/neue-deutsche-welle/

❖ Biografía Danny Yerna. Recuperado el 24 de enero de 2016. Disponible en: http://www.wakantanka.com/new/body_art/danny_yerna_-_biografia.php

❖ *Breve historia de la Radio en México*. Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Recuperado el 2 de diciembre de 2015. Disponible en: http://www.imer.mx/micrositios/institucionales/dia-mundial-radio/breve-historia-de-la-radio-en-mexico/

❖ *Caifanes*. http://www.caifanes2011.com

- *Casino Shanghai*. http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=28
- *Cenobita* http://www.cenobita.com/
- *C-Lekktor Concert Setlists & Tour Dates.* Disponible en: http://www.setlist.fm/setlists/c-lekktor-5bd7dfb4.html
- Consuelo Moreno. (8 de agosto de 2012). *Los secretos de Jaime Keller, un punk mexicano.* El Economista Online. Recuperado el 14 de diciembre de 2015. Disponible en: http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/08/08/secretos-jaime-keller-punk-mexicano
- Deimos 101. *Todos los conciertos, todas las noticias*. Disponible en: http://www.deimos101.com/
- *Deus Ex Machi*na http://deusexmachina.mx/
- Dirección General de Radio UNAM. *Memoria 2006.* Disponible en: http://www.planeacion.unam.mx/unam40/2006/pdf/96-dgrunam.pdf
- *Duda Mata*. http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=48
- *Eurídice* http://www.euridice.tv/
- Habacuc Guzmán Frías (23 de septiembre de 2001). *Lanzan 13 bandas material electrónico 100 por ciento mexicano.* El Universal Online. Recuperado el 28 de octubre de 2016. Disponible en: http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/27866.html
- *Helicón*. http://www.rock.com.mx/helicon.html
- *Historia de la Música Electrónica en México.* Disponible en: http://musitronic.blogspot.mx/2014/08/historia-de-la-musica-electronica-en.html
- *Hueco* http://www.huecodark.com/
- Hugo Roca Joglar (29 de mayo de 2017). *Eurídice: desprender un sonido de la muerte.* Nexos. Recuperado el 2 de agosto de 2017. Disponible en: https://musica.nexos.com.mx/2017/05/29/euridice-desprender-un-sonido-de-la-muerte/
- *Krimenia* https://www.discogs.com/artist/654979-Krimenia
- *La Batalla de las Bandas I, II y III* (Rockotitlán). Disponible en: http://www.identi.li/index.php?topic=392095

- La Concepción de la Luna. http://elcamaleonsonico.blogspot.mx/2011/03/la-concepcion-de-la-luna.html
- *La cruda realidad de la escena oscura mexicana*. Consultado el 10 de julio de 2015. Disponible en: http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=62
- *La Divina Comedia* *https://www.youtube.com/watch?v=EiRkOz3qJVo*
- *La Última Carcajada de LUCC*. http://laultimacarcajadadelucc.blogspot.mx/
- *Las Ánimas del Cuarto Oscuro*. https://www.discogs.com/artist/224400-Las-Animas
- *Las Danzas* http://www.cyteres.com/histdanzas.htm
- *Las Vírgenes que Nunca Fueron Santas* http://www.last.fm/es/music/las+virgenes+que+nunca+fueron+santas/+wiki
- *Los Legendarios Tlaconetes (LLT)* https://www.discogs.com/artist/170233-LLT
- *Melandrolia* *https://www.discogs.com/artist/4029336-Melandrolia*
- Mesas Oscuras en el Museo Universitario del Chopo. http://www.chopo.unam.mx/academicas/MesasOscuras.html
- Mateo Lafontaine, *Una tarde/noche de 1980. , Capítulo 40.* 2 de abril de 2016. Disponible en: https://mateolafontaine.wordpress.com/2016/04/02/una-tardenoche-de-1980-capitulo-40/
- *Neue Deutsche Welle. German lyrics gone pop.* Disponible en: https://www.dw.com/en/neue-deutsche-welle-german-lyrics-gone-pop/a-16941553
- *Oxomaxoma*. https://www.discogs.com/artist/555958-Oxomaxoma
- Proceso. *"Pagó 15 mil dólares por su «carta de retiro» en Culebra Records",* 3 de abril de 1999. Recuperado el 15 de diciembre de 2016. Disponible en: http://www.proceso.com.mx/180391/pago-15-mil-dolares-por-su-carta-de-retiro-en-culebra-records
- *Reseñas Under*. Blog escrito por Mitchell Robledo. Recuperado el 4 de abril de 2015. Disponible en: http://musik-under.blogspot.mx/
- *Resistencia Modulada*. Radio UNAM. Disponible en: http://www.resistenciamodulada.com/programas/
- "*Resistencia modulada renueva a la radio universitaria"*. Revista Zócalo, 23 de febrero de 2015. Disponible en:

http://revistazocalo.com.mx/numeroactual/45-zocalo/5376-universidades-febrero-2015.html?showall=&start=1

❖ RIO/Avant-Prog. *A Progressive Rock Sub-genre*. Disponible en: http://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=36

❖ Sánchez Borges Ángel, "*El fraude del Rock en tu idioma. La muerte de Illly Bleeding".* Revista Replicante. 11 de noviembre de 2010. Consultado el 20 de agosto de 2015. Disponible en: http://revistareplicante.com/el-fraude-del-rock-en-tu-idioma/

❖ __________________. (14 de agosto de 2015). "*Serás un chico moderno todo computarizado*". Otras cosas por otras músicas (Blog). Excélsior. Recuperado el 4 de abril de 2016. Disponible en: https://www.excelsior.com.mx/blog/otras-cosas-x-otras-musicas/seras-un-chico-moderno-todo-computarizado/1040116

❖ Torres, Steff. *Bandas mexicanas de post-punk que debes conocer*. Filter México. Disponible en: http://filtermexico.com/2018/07/23/bandas-de-post-punk-nacionales-que-debes-conocer-vol-1/

❖ *Santa Sabina* Página Oficial. Disponible en: http://www.santasabina.com.mx/

❖ *Silueta Pálida*. http://elcaunegre.blogspot.mx/2011/05/silueta-palida-el-paso-del-tiempo-1984.html

❖ *Syntoma*. https://www.discogs.com/artist/1109492-Syntoma

❖ *Tripnotik* http://tripnotik.net/

❖ *Una Nota Que Cae*. Disponible en: http://unanotaquecae.blogspot.mx/

❖ *Wave Gotik Treffen*. Disponible en: http://www.wave-gotik-treffen.de/

❖ *Zü http://www.zusound.com/*

d) YouTube

❖ Entrevista a Walter Schmidt; *Chopo y la revista Sonido.* Neorama Radio Online, octubre de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cNzbNhts3So

❖ Entrevista a Jaime Chávez (El Clan). Serie Buscando el Rock Mexicano,, cápsula 71.Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H4OKMiTV2bg

❖ Entrevista Luis G.Salas a Saúl Hernández Rock 101, 26 de noviembre de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=TLnypDOSBMQ&t=46s

❖ Entrevista a Antonio Sánchez (Las Ánimas). Serie Buscando el Rock Mexicano, cápsula 95. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LJbFo5HUfoc

❖ Diversidad Nacional - *El Lord Gótico* #INDIO120s. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0NeRVhzJceg

❖ Disorder. Cápsula Foro 1080. https://www.youtube.com/watch?v=F11lANb2aEs&feature=youtu.be

❖ El Cuerpo de Cristina. https://www.youtube.com/watch?v=jC-pZza-fCw

❖ Helicón. https://www.youtube.com/user/1963ez/videos?sort=dd&shelf_id=0&view=0

❖ Kristi artefactum. https://www.youtube.com/watch?v=1y5swMRxjRc

❖ *Maldoror. Ideologías de la banda.* Programa transmitido en Canal 11. https://www.youtube.com/watch?v=90chQ5NYI7I

❖ *Nith Haiah* https://www.youtube.com/watch?v=PbBQCQFU67A

❖ NoiseLabTV (2010). *Illy Bleeding: Una plátia con el primer punk mexicano.* Disponible en: https://www.youtube.com.wtch?v=OcJSgM-NNtE

❖ Noisey. (2016)TrasEscena | Darkwave. (Reportaje). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=-cYIJqXNT7s&t=9s

e) Podcast

❖ Aldo Altamirano, Ex-Perimento Radio, 11 de octubre de 2014, *18th Anniversary Part I.* Disponible en: https://www.mixcloud.com/experimento/ex-perimento-radio-111014-18th-anniversary-part-1/

❖ _______________ Ex-Perimento Radio, 18 de octubre de 2014, *18th Anniversary Part II.* Disponible en: https://www.mixcloud.com/experimento/ex-perimento-radio-181014-18th-anniversary-especial-part-ii/

❖ _______________ Ex-Perimento Radio, 25 de octubre de 2014, *18th Anniversary Part III.* Disponible en:

https://www.mixcloud.com/experimento/ex-perimento-radio-251014-18th-anniversary-part-iii/

f) Soundcloud, Bandcamp, ReverbNation, Spotify

- *17 Musas Envenenadas*. https://soundcloud.com/17musas
- *89s†* https://soundcloud.com/ochentaynueves
- *Acid Bats*. https://soundcloud.com/acidbats
- *Ad Vitam Aeternam* http://advitamofficial.bandcamp.com/releases
- *Alaydha*. https://soundcloud.com/alaydha
- *Alex Eisenring.* https://soundcloud.com/alex-eisenring
- *Amduscia* *https://www.reverbnation.com/amduscia*
- *Anachron Vision* *https://soundcloud.com/alexvourdalak*
- *Australe* http://australeband.bandcamp.com/
- *Bellenger* https://bellenger.bandcamp.com/album/estro
- *Beyond the Grey Clouds* https://beyondthegreyclouds.bandcamp.com/releases
- *El Clan.* https://soundcloud.com/jchzb
- *Carpe Noctem Records.* https://soundcloud.com/carpe-noctem-records
- *Crouzet* https://crouzetband.bandcamp.com/
- *Cruz de Navajas* https://cruzdenavajas.bandcamp.com/
- *Década 2.* https://soundcloud.com/decada-2
- *Encefálisis.* https://soundcloud.com/encefalisis
- *Equinoxious* https://equinoxious.bandcamp.com
- *Espejo Convexo* https://espejoconvexo.bandcamp.com/
- *Estrero* https://estrero.bandcamp.com/
- *Flor Nocturna* *https://soundcloud.com/hugodperalta*
- *Frankenputa* https://www.reverbnation.com/frankenputa
- *Frío y Vacío* https://frioyvacio.bandcamp.com/
- *Gioeridia* https://www.youtube.com/user/TheGioeridia
- *Godart* https://soundcloud.com/godartband
- *Halach* https://www.reverbnation.com/halach
- *Hoffen* http://hoffen.bandcamp.com

- *I Can Fly* http://icnfly.bandcamp.com/
- *Immum Coeli*. https://soundcloud.com/immumcoeli
- *Innovercy*. https://soundcloud.com/inovercy
- *La Secuencia Ilógica*. https://soundcloud.com/la-secuencia-ilogica
- *La Voz de tus Ausentes*. https://soundcloud.com/lavozdetusausentes
- *Lancastell*. https://soundcloud.com/lancastell
- *Los Zombies de Chernobyl* https://lzdc.bandcamp.com
- *Lucifer Christ* https://soundcloud.com/raul-montelongo-x-amduscia/the-woods-final-vox-proof
- *Mateo Lafontaine*. https://soundcloud.com/mateo-lafontaine-extras
- *Mal'Akh Ensemble*. https://soundcloud.com/malakhmusic
- *Mekrokiev*. https://soundcloud.com/mekrokiev
- *Mementut* https://mementut.bandcamp.com/
- *Miles de Lamentos*. https://soundcloud.com/milesdelamentos
- *:Moddel Odd:* https://www.reverbnation.com/moddelodd
- *Monotonous Cities* https://monocities.bandcamp.com/
- *Neue Strassen* https://infravoxrecords.bandcamp.com/album/neue-strassen-landschaften-und-maschinen-ep
- *Nite Shadows* https://niteshadows.bandcamp.com/
- *Nodlands Children* https://www.reverbnation.com/nodland%C2%B4schildren
- *El Ojo y la Navaja* https://open.spotify.com/artist/4JWXuggehwBHHDQXaGFB92?si=NfG62iWLSSyu5rpoAbim2w
- *OGO*. https://soundcloud.com/ogosis
- *Oxomaxoma*. https://soundcloud.com/oxomaxoma-1
- *Postwar Reich* https://soundcloud.com/postwarreich
- *Prismatic Shades* http://prismaticshapes.com/
- *Procesamiento Digital de Señales* https://pdsmx.bandcamp.com/
- *Red Ulalume* https://redulalume1.bandcamp.com/
- *RIP Rapunzel* https://www.reverbnation.com/riprapunzel
- *Ruinas para una Era Futura*. https://soundcloud.com/rfutura

- *Rythmus 23* https://soundcloud.com/rhythmus-23
- *.Stendal* https://soundcloud.com/puntostendal
- *Stockhaussen* https://stockhaussen.bandcamp.com/
- *Suca Suca* https://sucasuca.bandcamp.com/
- *TenebrixLux*. https://soundcloud.com/tenebrislux
- *Titania* https://soundcloud.com/titania-2
- *Veneno para las Hadas.* https://soundcloud.com/astrolabiovplh
- *We are one Records* https://weareonerecords.bandcamp.com
- *Werner Karloff* https://wernerkarloff.bandcamp.com/
- *Zezzaree.* https://soundcloud.com/zezareee
- *Zotz* https://zotzpostpunk.bandcamp.com/

g) Documentales

- Mendoza, Mario (2011). *Nadie puede vivir con un monstruo*. (Documental). México: Genital Productions.

II. Fuentes secundarias

a) Bibliografía

- Adorno, Th. Y Max Horkheimer (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* (J.J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta. (Trabajo original publicado en 1969).
- Agustín, José (1996) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.* México: Debolsillo, 2ª. Edición.
- Anaya, Benjamín (1999) *Neozapatismo y rock mexicano.* México: La Cuadrilla de la Langosta.
- Anaya, Benjamín (2013) *Rebel Soundtrack. Zapatista Music.* México: La Cuadrilla de la Langosta.
- Attali, Jaques (1997). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. (A.M. Palos, Trad.) México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1977).
- Beck, Ulrich (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós: Barcelona.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.* (A.E. Weikert, Trad.) México: Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).
- Bennett, Andy & Richard A. Peterson. (2004) *Music Scenes. Local, translocal and virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* México: Siglo XXI.
- Castillo Berthier, Héctor. "De las Bandas a las Tribus Urbanas. De la trasgresión a la nueva identidad", en Revista Desacatos, CIESAS, Vol. 9, pp. 57-71, México, 2002.
- ____________________ "Espacios Culturales Alternos para los jóvenes de la Ciudad de México", en *Espacio Público y Reconstrucción Ciudadana.* México: Miguel Ángel Porrúa, pp. 217-230. 2003.
- ____________________ "Viva el Rock Mexicano" (Entre roqueros, rocanroleros, roles y rolas). En *Rockin Las Americas: rock, music. Cultures*

across Latin and Latin (o) America. EE.UU: University of Pittsburgh Press, 2004.

- ___________________ (2008). *Juventud, cultura y política social. Un proyecto de investigación aplicada en la ciudad de México, 1987-2007.* México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- ___________________ "Jóvenes: de bandas a colectivos". En *Anuario Educativo Mexicano: visión retrospectiva. Universidad Pedagógica Nacional.* México: Miguel Ángel Porrúa, 2009, pp. 357-382. Disponible en: http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/ce/scpd/LX/anuedu2.pdf
- Cortés, David, Alejandro González (2012) *100 Discos esenciales del rock mexicano: antes de que nos olviden.* México: Grupo Editorial Tomo.
- Cortés, David (2017). El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales. México: Editorial Tomo.
- Álvaro, Pablo C. Hernández (2003). *México Punk: 33 años de rebelión juvenil.* México: E.J. Barnés.
- Drack, Daniel (2013). *Escena gótica mexicana. Tres décadas de historia 1982-2012, volumen uno*. México: Ediciones Orden del Cister, A.C.
- Duarte, Rodrigo. "*Industria Cultural 2.0".* Constelaciones. Revista de Teoría Crítica. Vol. 3 (2011). Jordi Maiso (Coord.). Teoría Crítica de la Industria Cultural. Disponible en: http://constelaciones-rtc.net/issue/view/47/showToc
- Echeverría, Bolívar (2003). "Introducción" en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica.* (A.E. Weikert, Trad.) México: Itaca. (Trabajo original publicado en 1936).
- Estrada, Teresa (2008) *Sirenas al ataque, historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006).* México: Editorial Océano.
- Feixa, Carles (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: Causa Joven.
- ___________ (1998). *De jóvenes, bandas y tribus.* Barcelona: Ariel.
- Frith, Simon (1996). "Music and identity". en Stuart. Hall y P. Du Gay (comps.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, Londres, pp. 108-150.

❖ García Canclini, Néstor (1992). *"Los estudios sobre comunicación y consumo: trabajo interdisciplinario en tiempos conservadores",* en Diálogos de la comunicación, n. 32, Lima, FELAFACS, marzo de 1992, pp. 8-15.

❖ Glantz, Margo (1971=. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33.* México: Siglo XXI.

❖ Hall, Stuart. "El surgimiento de los estudios culturales y la crisis de las humanidades". En Restrepo, Eduardo (ed.) (2014) *Stuart Hall. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Colombia: Universidad del Cauca, pp.37-49.

❖ Harriman, Andi, Marloes Bontje (2014) *Some wear leather, some wear lace. The worldwide compendium of postpunk and goth in the 1980s.* United Kingdom: Intellect Ltd.

❖ Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo.* Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1979).

❖ Janotti, Jeder. *"Interview – William Straw and the importance of music escenes in music and communication studies".* Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunição. E-Compós, Brasilia, v. 15, n. 2, maio/ago, 2012. Recuperado el 10 de marzo de 2015, disponible en: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/812/599

❖ Jasper, Agnes. *I am not a Goth! The unspoken morale of authenticity within the Dutch Gothic Subculture.* University of Amsterdam. ETNOFOOR, XVII (1/2), 2004, pp. 90–115.

❖ Lash, Scott (2005) *Crítica de la información.* Amorrortu: Buenos Aires.

❖ Maffesoli, Michel (2004). El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas. México: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 2000).

❖ Malacara, Antonio (2001). *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano.* México: CONACULTA.

❖ Marroquín, Enrique (1975). Capítulo II. Los xipitecas mexicanos. En *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil.* México: Editorial J. Mortiz, pp. 28-51.

- Martínez Hernández, Laura (2013). *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana.
- Marx, Karl. (1998). *El Capital. Crítica de la economía política. Libro Primero. El proceso de producción del capital, I.* (P. Scaron, Trad.). España: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1867).
- Monsalvo, Sergio. "Estética dark: melancolía por la muerte". En Martínez, Carlos (comp.) (2009). *La cresta de la ola. Reinvenciones y disgresiones de la Contracultura en México*. México: Generación Publicaciones Periodísticas S.C.
- Monsiváis, Carlos (1986). "La naturaleza de la onda". En *Amor Perdido.* México: Fondo de Cultura Económica/SEP, pp. 225-262.
- ________________ (2008). *El 68. La tradición de la resistencia.* México: Era.
- Morín Martínez, Edgar. "Los lugares del Rock; una aproximación a los espacios juvenils". En Nateras, Alfredo (Coord.). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas.* México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2002, pp. 155-171.
- Nateras Domínguez, Alfredo (1993). "Identidades colectivas; rock, jóvenes y drogas". En Miguel Ángel Aguilar, et.al (Comp.) *Simpatía por el Rock. Industria, cultura y sociedad.* México: UAM-I.
- ________________________ (2002). *Jóvenes, Identidades y Cultura Urbana.* México: Porrúa-Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
- ________________________ "Las identificaciones en los agrupamientos juveniles urbanos: graffiteros y góticos" En Chihu Amparán, Aquiles (Coord.) *Sociología de la Identidad.* Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 2002, pp. 185-219.
- Ortega Paíno, Fernando (2007). *La década obscura. Una aproximación a la subcultura Gothic Rock*. Madrid: Asociación Cultural Mentenebre.
- Osorno, Guillermo (2014) *Tengo que morir todas las noches. Una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*. México: Debate.

- ❖ Paredes, José Luis y Enrique Blanc "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX". En *La música en México. Panorama del siglo XX*. (Aurelio Téllez, Coord.). México: Fondo de Cultura Económica- CONACULTA, 2010.
- ❖ Reguillo Cruz, Rossana (2002). *Estrategias del desencanto. La emergencia de culturas juveniles en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Norma.
- ❖ Restrepo, Eduardo (Ed.) (2014). "Práctica crítica y vocación política: pertinencia de Stuart Hall en los estudios culturales latinoamericanos". En *Stuart Hall. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Colombia: Universidad del Cauca, pp. 27-35.
- ❖ Roszak, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil.* (A. Abad, Trad.). Barcelona: Kairós. (Trabajo original publicado en 1968 bajo el título *The making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratc Society and its Youthful Opposition*).
- ❖ Sánchez Borges, Ángel. "Mi pequeño underground regiomontano 1986-2006". En Álvaro Detor y Pablo Hernández (2003). *México Punk: 33 años de rebelión juvenil.* México: E.J. Barnes, pp. 236-250.
- ❖ Straw, William (1991) "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", en *Communities and scenes in popular music.* Cultural Studies, volume 5, issue 3, pp. 368-388. Consultado el 22 de mayo de 2015. Disponible en: http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf
- ❖ Straw, William. *Cultural Scenes.* Loisir et société / Society and Leisure. Vol. 27, n. 2, automne 2004, pp. 411 – 422. Presses de l'Université de Québec.
- ❖ Urteaga Castro-Pozo, Maritza (1998*). Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Colección Jóvenes, No. 3. México: CONACULTA.
- ❖ __________________________"Formas de agregación juvenil", en *Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México, 1986-1999.* Instituto Mexicano de la Juventud. México: 2000.
- ❖ __________________________ "Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90s". Revista electrónica Razón y Palabra, núm. 18, mayo-

julio 2000. Consultado 3 de marzo de 2015. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n18/18murtega.html

- .Valenzuela, Juan Manuel (2009). “La siesta del alma: los góticos y la simbología dark”. *En El futuro ya fue: Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México: Colegio de la Frontera Norte.
- Velasco, Xavier (1990) *Una banda nombrada Caifanes*. Colección: Por la eléctricas penumbras del rock. México: EMG.
- Velasco, Jorge Héctor (comp.) (2013). *Rock en salsa verde. La larga y enjundiosa historia del rock mexicano.* Colección microhistorias mexicanas. Méxiuco: CONACULTA.
- Watts, Allan (1997) *La cultura de la contracultura*. Barcelona: Kairós. (Trabajo original publicado bajo el título *The Culture of Counter-Culture*)
- William, Raymond (2001). *Cultura y Sociedad. 1780-1950: de Coleridge a Orwell.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1958).
- Zolov, Eric (2002). *Rebeldes con causa. La contracultura Mexicana y la crisis del Estado patriarcal.* (R. Vargas Escalante, Trad.). México: Norma. (Trabajo original publicado en 1999 bajo el título *Refried Elvis: The rise of the Mexican Counterculture).*

b) Tesis

- Allen Mueller, Charles. *The music of the goth subculture; postmodernism and aesthetics.* Tesis (Doctorado en Filosofía). Florida State University, College Music. Summer semester, 2008. Disponible en:

http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180435/datastream/PDF/view

- Arce, Tania. *El gótico es un estilo de vida: el caso de la Escena Oscura en la ciudad de México.* Tesis (Maestría en Antropología Social). México: Universidad Iberoamericana, 2008, pp.251.
- Castillo Almaraz, Rosario. *Construcción social de la muerte y el futuro en jóvenes hombres y mujeres que usan y se apropian del Tianguis Cultural del*

Chopo: Darketos y Góticos. Tesis (Licenciatura en Psicología Social). México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa. 2002, pp. 188.

❖ Fuentes Belgrave, Laura. *Construcción simbólica del underground goth y punk en la juventud del área urbana costarricense.* Tesis (Licenciatura en Comunicación). Costa Rica: Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, 2004. Disponible en; http://oocities.org/enladronteradelocio/edición/LaTribu.htm

❖ Leandro Hernández, Néstor (2008). *Rock 101: idea musical.* Tesis de para obtener el grado en Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva. FES Acatlán, UNAM.

❖ Martínez Chiprés, Ulises. *El movimiento oscuro en la Ciudad de México; una aproximación a los colectivos culturales como comunidades de estilo.* Tesis (Maestría en Antropología Social). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) – Unidad Golfo, 2014, pp. 198.

❖ Schwöbel, Laura. *Finnish gothic subculture.* Tesis (Maestría en Antropología). Finlandia, University of Jyväskyle. Department of History and Ethnology Cultural Anthropology, 2006. Disponible en: https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/8045/urn_nbn_fi_jyu-2007106.pdf?sequence=1

❖ Vélez Martínez, Sara Cecilia. *Para comprender el movimiento gótico*. Tesis (Licenciatura en Historia). México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 2006, 152 pp.

c) Ponencias

❖ Arce, Tania. *"El gothic rock como conformador y formador de los góticos: la música generando un estilo de vida".* Ponencia presentada en el XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

❖ Nieves, Alfredo. (4 de febrero de 2016). "*La Arena López Mateos, apropiación de espacio urbano a través del heavy metal*". Ponencia presentada en la Segunda Semana de Estudios Sociales y Culturales de la Música. Armonía y Disonancia: intersecciones entre música, poder, agencia y resistencia. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Departamento de Sociología, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

d) Testimonios

❖ Arturo "El Soldado" Beristain (Guitarrista, vocalista y fundador de Rebel'd Punk). *"Los verdaderos rock y punk siguen en los hoyos fonqui: Rebel'd Punk"*. Entrevista con Chava Rock publicada en La Jornada, el 4 de enero de 2004. Disponible en:
http://www.jornada.unam.mx/2004/01/04/06an1esp.php?printver=0&fly=

❖ Illy Bleeding en Osorno, Guillermo (2014). *Tengo que morir todas las noches. Una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*. México: Debate, pp. 168-169.

Anexo 1. Guion de entrevista

1. ¿Cuál es tu percepción respecto a la escena de rock oscuro del DF?

1. ¿Cómo ha sido tu experiencia dentro de esta escena?

2. ¿Existe alguna dificultad o problemática asociada con pertenecer a una escena?

3. Perspectiva sobre la incursión de las mujeres en la escena musical local

4. Panorama general y perspectiva sobre el acceso a sellos discográficos

5. Sobre el contacto con productores musicales

6. Dificultades y beneficios de hacer música en el underground

7. Condiciones que permiten salir del circuito subterráneo

8. ¿Lo underground está peleado con el darse a conocer?

9. Sobre el apoyo entre bandas, conformación de colectivos, etc.

10. Vivir de la música

11. Influencias de algunas bandas locales, reconocimiento a su trayectoria o colaboraciones

12. Desde tu perspectiva ¿qué caracteriza al rock oscuro mexicano?

13. Malinchismo dentro de la escena

14. ¿Cuál consideras que es el aporte del rock oscuro a la cultura mexicana?

15. Qué papel juegan los medios de comunicación para la vigencia de una escena ¿son necesarios, se puede prescindir de ellos?

16. Qué es lo más importante para que una escena se mantenga vigente

Anexo 2. Listado histórico de algunas agrupaciones importantes de la escena de música oscura de la Ciudad de México

	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Size
	Género:	Punk / Post punk / Synth punk
	Discografía:	*Tonight / Daily Matrix* (7", Red) (New Rockers, 1980). *El Diablo En El Cuerpo* (12") (Independiente, 1984). *SIZE* (Rock'n'Roll Circus, 1991). *El Diablo En El Cuerpo 1978-1984* (Cass, Comp) (Broad Tapes, 2007). *Size: Nadie Puede Vivir Con Un Monstruo* (DVD-V, NTSC) (Genital Productions, 2015). *Size: Nadie Puede Vivir Con Un Monstruo* (LP, Album, Ltd)) (Cleopatra, 2018).
1979	Comentarios:	Conformada por Dennis Sanborns (Walter Schmidt), This Grace (Carlos Robledo) (integrantes de Decibel); Illy Bleeding (Jaime Keller) y Dean Stylette (Alfonso Moctezuma), estuvieron activos de 1979 a 1985. Illy Bleeding entabló amistad con David Bowie, Joe Strummer (The Clash) e Ian Curtis (Joy Division) y el actor Lindsey Klemp. Regresó a México a finales del 77 y formó SIZE. Fue influencia para bandas como Caifanes y Fobia. El corte *El Diablo en el cuerpo* se incluye en el compilado *Back Up: Expediente Tecno Pop 1980-89* (At-AT Records, 2005), el cual se incluye en el libro *100 discos esenciales del rock mexicano: antes de que nos olviden*, editado por David Cortés y Alejandro González Castillo. A finales de 2008, Illy Bleeding forma Los Robotes Trucosos, banda mexicana con influencias postpunk y new wave, para hacer nuevas versiones de algunos temas de SIZE. Lograron hacer algunas presentaciones en sitios como el Real Under y el Salón Vive Cuervo. Illy Blleding falleció en un accidente automovilístico en octubre de 2010.
1980	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/artist/555958-Oxomaxoma https://www.facebook.com/OxOmAxOmA https://soundcloud.com/oxomaxoma-1
	Género:	Experimental
	Discografía	*La sombra de un difunto* (1993). *Un difunto lleno de vida* (Opción Sónica, 1994). *Sin boca, con los ojos negros* (Opción Sónica, 1997). *Espíritus en rojo y negro* (Luna Negra, 2002). *Con ojos de fuego* (Grabaciones del Cuarto Blanco, 2015).
	Comentarios:	Formados en 1976 bajo el nombre de Hilozoísmo, tocaron por primera vez en 1981 a lado de Voldarepet de Arturo Meza, quien también tocó con Decibel. La primera alineación de Oxomaxoma eran Arturo Romo, Miguel Ángel Pérez Becerra y José Álvarez debutó el19 de febrero 1980 en la UAM Azcapotzalco. Exponentes de la primera ola de música electrónica, pertenecientes al colectivo "La Corporación", la cual fue una organización promotora de las corrientes de vanguardia. Bajo su tutela se desarrollaron diversos estilos musicales, desde el EBM, hasta el Technodark, pasando por el Cyberpunk, el Electrodark y el Cybercore. *En nombre sea de dios* fue un tema que apareció en una recopilación llamada "Gente de México" en donde se reunían algunas agrupaciones de música experimental activas durante la década del 80. La portada de ese sencillo corresponde a un fotograma de la película alemana *El gabinete del Dr. Caligari*. Influidos por los alemanes Popol Vuh, quienes musicalizaron algunas películas de Werner Herzog. Su trabajo *Sin boca, con los ojos negros* (Opción Sónica, 1997) fue reconocido por parte de algunos medios tales como la revista Conecte y la cadena de videos MTV. Trabajaron en la producción del disco *Coatlicue* de Alquimia y *Dead Tongues* de José Luis Fernández Ledesma y Alquimia. A partir de 2002 el proyecto se resignifica con la llegada de un nuevo integrante: Prosumer (sampleos) y la alineación actual queda únicamente dos miembros: José Álvarez y Prosumer, grabaron "Con ojos de fuego". En febrero de 2016 se presentaron en NRML en la Ciudad de México, festival que se describe como una comunidad internacional con base en México que desde u primera edición en 2010, se ha enfocado en presentar lo más fresco del underground global, junto a bandas de culto y artistas de vanguardia de todo el mundo.

1981	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	http://www.rock.com.mx/helicon.html https://www.youtube.com/user/1963ez/videos?sort=dd&shelf_id=0&view=0
	Género:	Progresivo / Experimental
	Discografía	*Helicón* (Cass) (Lejos del Paraíso, 1992). *Sitios ocultos* (independiente, 1997).
	Comentarios:	Formados en 1981, Helicón fue una banda activa hasta 1997. Su disco debut *Empty Seas* aparece hasta 1992. En sus filas participaron músicos de La Castañeda (Juan Blend y Oswaldo León); de Ansia (Rogelio Gómez). Tanto Ezequiel Solís, como Juan Blend participaron como músicos de sesión para la agrupación Alquimia. Su producción *Sitios Ocultos* fue grabada en 1997 y el sencillo "Norma Estrella", mejor conocido como "La fiebre de Norma", fue dada a conocer por La Castañeda en su álbum Servicios Generales (1992).
1983	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	New Romantic
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Datos aportados por Gustavo Pérez "El Castor" en entrevista.
1983	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/artist/1109492-Syntoma
	Género:	Techno pop / synth pop
	Discografía	*Syntoma* (7", Single) (Discos Phallus, 1982). *No Me Puedo Controlar* (LP, Album) (Trópico Digital, 1983). *Lost In Space* (7") (Trópico Digital, 1984). *Syntoma* (LP, CD, Comp) (EM Records, 2015).
	Comentarios:	Conformados por Alex Eisenring y Capitán Pijama, editaron un disco de larga duración y dos Eps. En 2015 publican la compilación "Syntoma" bajo el sello EMR Records.
1984	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Las-Insólitas-Imagenes-de-Aurora https://www.facebook.com/LasInsolitas/
	Género:	Rock
	Discografía	*Las insólitas imágenes de aurora En vivo!* (CD, No Oificial).
	Comentarios:	Activos de 1984 a 1987. Sin grabaciones oficiales, existen sin embargo dos testimonios sonoros en redes: "Reza el Rosario" y una presentación en Rockotitlán realizada el 22 de mayo de 1986. Conformados por Alejandro Marcovich (Leviatán), Saúl Hernández (Frac, junto con Leoncio de Bon y los Enemigos del Silencio) y Alfonso André, se desintegraron en 1987, aunque dos años más tarde se conformó Caifanes con Saúl y Alfonso. Marcovich se integró al proyecto tres años más tarde con la grabación del segundo álbum ""El Diablito".
1984	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	http://elcaunegre.blogspot.mx/2011/05/silueta-palida-el-paso-del-tiempo-1984.html
	Género:	Postpunk/Darkwave
	Discografía	*El Paso Del Tiempo* (12") (Discos A.E.I., 1984).
	Comentarios:	Silueta Pálida fué uno de los mejores grupos de Darkwave/Minimal (en México conocido como Tecno-Pop). Sus integrantes fueron dos: Carlos García, en voz, sintetizadores, piano y percusiones; y Jaime Herranz, en batería y percusiones. Carlos García fue miembro del grupo experimental Glissando, en el que participaron músicos como Víctor Robledo y Enrique Cava. Posteriormente formó parte de Volti y Old Fashioned, una agrupación Tecno con claras influencias del movimiento europeo de los ochentas como John Fox, Ultravox o Gary Numan. Tras su separación, Carlos forma el dueto Silueta Pálida con Jaime, que fué percusionista y cantante del Escuadron Del Ritmo. Más tarde, Carlos formó parte de Década 2. Músicos invitados: Arturo Meade: orquestador, marimba y piano; Rafael Gaitán: guitarra acústica y bajo; Ramón Tomás: guitarra eléctrica; Enrique Herranz: bajo; Juan Manuel Aceves: mezcla Fuente: Doméstica Records https://www.youtube.com/watch?v=2xUZFg_CLU8

1985	Actualidad	Inactivo
	Sitio web:	http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=28 https://www.facebook.com/casinoshanghai/?fref=ts
	Género:	Tecno pop
	Discografía:	*Film* (LP, cass) (Comrock, 1985). *Breathless* (7", Promo) (Comrock, 1985). *L'Action Minimal* (In Aeternam Vale Remix) (Mannequin, 2014).
	Comentarios:	Conformados por Walter Schmidt, Carlos Robledo, Dean Styletto y Ulalume Zavala, Casino Shanghai fue uno de los primeros grupos de techno-pop en México, junto con Syntoma o Nathabisk; también uno de los pioneros en el uso de instrumentos electrónicos, cintas pregrabadas, o abiertas influencias del estilo de Gary Numan, Soft Cell y Ultravox. Periodo de actividad: 1985-1986. En 2005 se reunieron para unas pocas presentaciones, pero sin editar material nuevo.
1985	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/decada-2 https://www.facebook.com/decada2/ https://decada2.bandcamp.com/
	Género:	Industrial / EBM/ Minimal synth
	Discografía	*The Vox (Vol. 1) [1985-1989]* (CD, Comp) (Fonarte Latino, 2016).
	Comentarios:	Primera Ola de Electro. Década 2 es un proyecto electrónico mexicano nacido en 1985 nombrados al principio Década Hoy, fundado por Mateo Lafontaine y Carlos Garcia. Hoy Mateo continúa el proyecto tomando como base los mismos géneros que dieron nacimiento a D2: industrial, E.B.M. minimal synth, electro etc. "Y entonces entre apagadas risas, pues en aquellos aciagos días nadie reía, le dije: Ok, esto entonces se llamará Década 2! Un proyecto oscuro que nacería entre los escombros y horrores de aquellos terremotos de aquel tristemente inolvidable 1985." Fuente: https://mateolafontaine.wordpress.com/2016/04/15/una-tardenoche-de-1980-capitulo-42/
1985	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Tercer proyecto musical de Gustavo Pérez "El Castor", vocalista y fundador de El Clan con influencias musicales de Bauhaus, The Cure y Sisters of Mercy. El Ansia retoma su nombre de la película *The Hunger* (Inglaterra, 1983) dirigida por Tony Scott, famosa por la actuación de David Bowie y el cameo de Bauhaus.
1986	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=s4LwOTQB2N8 http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=48
	Género:	Rock experimental
	Discografía	*Duda Mata* (independiente, 1987), re editado por Opción Sónica en 1997.
	Comentarios:	El corte "Masticándote" se incluye en el compilado *Back Up: Expediente Tecno Pop 1980-89* (At-AT Records, 2005), el cual se incluye en el libro *100 discos esenciales del rock mexicano: antes de que nos olviden*, editado por David Cortés y Alejandro González Castillo. Concepto de música experimental con influencias jazzeras y de la música clásica, construido a base de secuencias, loops, samplers de Carlos Esegé junto a los juegos vocales de José Fors. Este proyecto solamente lanzó una placa homónima con músicos invitados: Jorge "Chiquis" Amaro (ex Fobia); Arturo Ybarra (Rostros Ocultos, ex Mask); Abraham Calleros (ex Sombrero Verde); Andrés Fellner, Jaramar Soto (soprano) y Eloísa Chávez. Del álbum se generó asimismo un performance que se presentó sólo en 12 ocasiones dentro del Teatro Experimental de Jalisco, durante la primavera de 1987. En aquel espectáculo, se incluyeron coreografías de baile, actuación y audiovisuales, mientras José y Carlos tocaban sobre una pista pre-grabada. Al término de la temporada teatral, la asociación se disolvió.
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato

1984	Género:	Tecno pop
	Discografía	*Nahtabisk* (12", MiniAlbum) (independiente, 1984).
	Comentarios:	Contemporáneos de Casino Shangai, Syntoma. El corte "La dama de probeta" se incluye en el el compilado *Back Up: Expediente Tecno Pop 1980-89* (At-AT Records, 2005), el cual se incluye en el libro *100 discos esenciales del rock mexicano: antes de que nos olviden*, editado por David Cortés y Alejandro González Castillo.
1987	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://www.caifanes2011.com/index.html
	Género:	Rock
	Discografía	*Caifanes* (RCA, 1988). *El Diablito* (RCA, 1990). *El Silencio* (RCA, BMG, 1992). *El Nervio del Volcán* (RCA, 1994).
	Comentarios:	Su primer disco es considerado como rock oscuro. Activos de 1987 a 1995, grabaron cuatro discos de estudio y uno en vivo para la serie de conciertos MTV Unplugged. En 2011 se presentaron en el Vive Latino, reunión que desató una serie de presentaciones por distintas ciudades del país. En octubre de 2017 se presentaron en vivo en el Zócalo de la Ciudad de México. A la fecha continúan sus presentaciones en diversas partes del país y de EE.UU.
1988	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/es/artist/215868-Alquimia
	Género:	Tecno pop
	Discografía	*Tú Y Yo* (12", EP, Ltd, Vio) (RCA, 1988). *Monstruos Transparentes* (LP, Album) (RCA, 1989). *"Coatlicue" Goddess Of The Earth* (CD, Album) (Música Onírica, 1992). *Wings Of Perception* (CD, Album) (AMP records, 1995). Alquimia & Jose Luis Fernandez Ledesma - *Dead Tongues* (ReR Megacorp, 1996). *A Separate Reality* (AMP Records, 1999). Roedelius + Alquimia - *Voces De Mi Tierra* (CD, Single) (Prudence, 1999). Roedelius* + Alquimia - *Move And Resonate* (CD, Album) (Prudence, 2000). Zinkl & Alquimia - *Underwater* (CD, Album) (Prudence, 2001). *Encinerada* (CD, Single) (Prudence, 2001). Steve Baltes vs. Alquimia - *Sola Danza* (12") (Everlasting Records, 2003). *Angaelic Voices* (CD, Album) (Prudence, 2003). Alquimia & Gleisberg - *Garden Of Dreams* (Prudence, 2005). *Forever* (CD, Album) (Prudence, 2007).
	Comentarios:	Margarita Saavedra, nombre real de la compositora Alquimia incursionó en los compilados Rock en tu idioma con el corte "Hasta el edén" del disco Monstruos Transparentes (1988), *Coatlicue, Godess of the Earth*, fue producido por Arturo Romo y José Álvarez (Oxomaxoma), logró gran éxito en Inglaterra, se presentó en el British Museum en enero del 2010 con proyecciones y danzas mexicanas.
1988	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/artist/224400-Las-Animas
	Género:	Darkwave / Experimental
	Discografía	*Las Ánimas Del Cuarto Oscuro* (LP) (Aruba Discos, 1988). Las Ánimas (LP) (Discosaurios, 1989). *Atmósferas (I)* (Cass, Album) (Dark Side, 1990). *Human Flesh / Las Animas - Photographs I* (Cass) (Dark Side, 1991). Las Animas, Bovoso - *Sonidos Obscuros* (Cass, Ltd) (Dark Side, 1991). *Kahlo* (Cass, Album) (Dark Side, 1991). Las Animas / Vulture's Eye - Kahlo (Cass, Album) (ZNS Tapes, 1991). *Inside Music* (CD, Album) (Dark Side, 1993). *Códigos Y Reliquias* (CD, Album) (Opción Sónica, 1995).
	Comentarios:	Proyecto activo hasta 1995. Antonio Sánchez incursionó en varios proyectos musicales (Clon, Alfil) entre ellos tenía uno llamado Las ánimas, el cual se unió al proyecto musical de los hermanos Juan y José Ezcurdia, que se llamaba El Cuarto Oscuro. Su primer disco, fue un material homónimo editado en 1988 bajo el sello Aruba Discos. Para 1989, el grupo recortó su nombre a las Ánimas y se convirtió en el proyecto solista de Toño Sánchez, quien para ese

		entonces ya había mantenido cierta cercanía con agrupaciones del rock progresivo y experimental de la época como Ninot. Con el paso de los años, Las Ánimas del Cuarto Oscuro y Las Ánimas se convirtieron en bandas de culto, cuyos discos de vinil se cotizan en algunos cientos de dólares, por lo que dichas producciones devinieron en un objeto de culto.
1988	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	www.santasabina.com.mx https://www.facebook.com/Santa-Sabina
	Género:	Rock
	Discografía	*Santa Sabina* (Culebra, 1992). *Símbolos* (Culebra, 1994). *Concierto acústico* (Culebra, BMG, 1995). *Babel* (Culebra, 1996). *MTV Unplugged* (BMG, 1997). *Mar Adentro en la Sangre* (independiente, 2000). *Espiral* (Antídoto, 2003).
	Comentarios:	Conformados a finales de la década del 80 como Los Psicotrópicos, era un grupo de jazz/rock experimental surgido en el Centro de Estudios Teatrales de la UNAM. Los Psicotrópicos musicalizaban obras teatrales, adaptaciones hechas por David Hevia, quien también presentara sus obras teatrales en el LUCC (La Última Carcajada de la Cumbancha). Fuente: http://laultimacarcajadadelucc.blogspot.mx/2009/03/david-hevia.html
1989	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	http://www.last.fm/es/music/Ansia/+wiki http://gritaradio.com/ansia-banda-vive-latino-2011/
	Género:	Rock/Industrial/Metal
	Discografía	*Ansia* (Cass) (Discos Rockotitlán, 1991). *Ansia* (CD Album) (Discos Rockotitlán, 1991). *Mermelada Tabú* (CD, Album) (Opción Sónica, 1997).
	Comentarios:	Periodo de actividad: 1989-1998 Ganadores de la batalla de las bandas de 1991. Los integrantes de Ansia: Rogelio Gómez (guitarra) y Ricardo Lassala (voz) eran el grupo favorito de Saúl Hernández en esos buenos tiempos. Los grupos de este concurso épico; Crista Galli, Consumatum Est, Branda y Raxas aparecen en un disco que se grabó en vivo con el sello de Rockotitlán en la final celebrada en L.U.C.C. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=f5HF6GtEdWg
1989	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/La-Castañeda
	Género:	Rock
	Discografía	*Servicios Generales* (Rock and Roll Circus, 1989). *Servicios Generales II* (BMG/Culebra, 1993). *El Globo Negro: Locus Niger* (BMG/Culebra, 1995). *El Hilo de Plata* (BMG/Culebra, 1996). *Trance* (StakaRock/Independiente, 1999). *Galería Acústica* (Independiente, 2004). *Llama Doble: Primera Llama* (Independiente, 2006). *Llama Doble: La Otra Llama* (Independiente, 2010). *Interno Acústico* (Independiente, 2013).
	Comentarios:	Deben su peculiar nombre al antiguo hospital psiquiátrico "La Castañeda", inaugurado durante la época Porfirista, y que fue clausurado en 1968. Han desarrollado su carrera musical con un estilo muy particular de rock fusionado con otros estilos: jazz, blues, hard rock, punk, ska. Debido al carácter oscuro de sus canciones, fueron captados por algunos seguidores de la escena dark de México, y en sus letras reflejan una imaginería propia que se relaciona en torno a "la locura" y todo aquello que puede provocarla.
1989	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/es/artist/170233-LLT
	Género:	Tecno pop

	Discografía	*Todo! Remix* (12") (Magia Records, 1991). *Ficción* (Remixes) (12") (Magia Records, 1992). *Tecno ritual* (Magia Records, 1992).
	Comentarios:	Primera Ola de Electro. "Originarios de la Ciudad de México, LLT (o Ele.Ele.Te) fue la primera banda en hacer techno en este país, por lo que rompieron esquemas en el público amante de la electrónica. Este grupo estaba compuesto por Hilda Acevedo (Merlina), Mauricio Rojas (DJ Klang) y Hugo Espinoza. LLT comenzó su carrera musical en 1989, pero fue hasta 1992 que dieron a conocer su primer disco llamado Tecno Ritual, con el que tuvieron una muy buena recepción. En este disco experimentaron con géneros como el big beat, acid house y techno. Posteriormente sacaron su segundo álbum en 1996, titulado Relatos Del Futuro en donde se enfocaron en el Trance y de igual manera tuvo bastante éxito. Para 1997 dan a conocer su EP Ligas Diversas y con ello anuncian el fin " Fuente: https://thump.vice.com/es_mx/article/la-vieja-escuela-de-la-electronica-mexicana En 2015 se presentaron de nueva cuenta en el DadaX en el marco del evento Ultra Gótico, organizado por La Orden del Císter. Fuente: http://weblogrs.com/post.php?512=17358
1989	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/euridicemusic/ https://twitter.com/euridicemusica
	Género:	Rock
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Agrupación surgida al final de la década de l 80, se integra nuevamente a partir de la segunda década del siglo XXI bajo el nombre de Eurídice.
1990	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/sogno.mx https://www.facebook.com/sognomx2/
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	*Vacío* (EP) (Indpendiente, 1990). *Sogno Vol. 1*(Independiente, 1995). *Es el Mar* (Independiente, 2001). *Realidad Alterna* (Independiente, 2006). *Se Ilumina* (Single) (Independiente, 2006). *En el Último Segundo* (Independiente, 2012).
	Comentarios:	Sogno es una banda que nace en el año de 1990 bajo el nombre de Paredes, el cual usan durante seis años en el circuito subterráneo del rock nacional. En 2012 aparecen en el acoplado Mascarada: Escena Oscura. En 2015 celebra su 25 Aniversario con la redición de toda su producción discográfica bajo el sello Terraza Records. Para 2018 forman parte del cartel Genesis Fest que reúne a agrupaciones de las distintas generaciones que se han gestado en la escena. Integrantes: Cesar Leal: voz; Osckar Leal: bajo; Fernando Acosta: batería; Carlos Juárez: guitarras.
1991	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=1y5swMRxjRc
	Género:	Electro Experimental, Cyber Crossover
	Discografía	Kristi Artefactum (Demo, 1992) Bacteral Pleasure (Demo, 1995).
	Comentarios:	Primera Ola de Electro / Colectivo "La Corporación" Integrantes: Alejandro Menchaca (voces, tapes, programación(/ Mara Ledezma (sintetizadores, secuencias).
1991	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/La-Concepcion-De-La-Luna-128956717120240/ http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=39 http://elcamaleonsonico.blogspot.mx/2011/03/la-concepcion-de-la-luna.html
	Género:	Industrial
	Discografía	*Del Dolor al Placer* (independiente, 1996).

	Comentarios:	La banda surge a raíz de la conformación de un club de fans del espacio radiofónico XX/XXI conducido por Arturo Saucedo, en donde la gente compartía gustos afines. Teloneros del concierto de London After Midnight en su primera visita a México en 1994. Periodo de actividad: 1991-2000 En 1993 ganaron La Batalla De Las Bandas III, concurso organizado por Rockotitlán que les dio el derecho a que dos de sus canciones, "El poder" y "Código", aparecieran en el disco conmemorativo lanzado en 1995. También participaron en un CD acoplado conocido como Uga Buga y grabaron otro demo: Corazón Negro.
1991	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	http://www.last.fm/es/music/las+virgenes+que+nunca+fueron+santas/+wiki http://venusinblack.blogspot.mx/2014/01/las-virgenes-nunca-fueron-santas.html
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	*Las Vírgenes Nunca Fueron Santas* (Demo, 1992).
	Comentarios:	Las Vírgenes nunca fueron Santas fue un grupo formado en la ciudad de México, en el año de 1992, y se mantuvo activo hasta 1994. Tocaron en escenarios underground como Rockotitlan, Tutti Fruti. Pese a su corta existencia, y al hecho de que únicamente lograron grabar un demo, hoy día son reconocidos como una de las primeras bandas de música dark en México. El demo que circula en YouTube fue producido por Carlos Walraven, baterista de Ninot), sin el bajista original (Rico Malváez) y sin el baterista, por lo que el disco se realizó con ayuda de una caja de ritmos.
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/17musas
	Género:	Darkwave
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Periodo de actividad: 1992-1997 (Fuente: comunicación personal con Rafael Uranga, tecladista del grupo)
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/disorderrr/agnus-dei-devocion https://www.facebook.com/AgnusDeiGoth/
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*Agnus Dei* (Demo, 1994).
	Comentarios:	Periodo de Actividad: 1992 - 1994 Integrantes: Erwin Benoir: voz y guitarra; Arturo: bajo; Elías: batería; Michel: drums; Elizabeth: bajo; Benjamín: teclado. Teloneros del primer concierto de The Last Dance en Rockotitlán en1992.
1992	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/artist/104395-Deus-Ex-Machina http://deusexmachina.mx/ https://www.facebook.com/deusexmachinamx https://www.facebook.com/extasis101/
	Género:	Cyberpunk
	Discografía	*Deus Ex Machina* (independiente, 1993). *Videohiperestesia* (Out of Line, 1995). *Tabula Rasa - The Remixes* (independiente, 2006).
	Comentarios:	Integrantes: José Luis Pellicer (Transistor) and Manuel Mejías (Mantrax). En 1992 contaron con un espacio radiofónico en Rock 101 con el programa llamado "Éxtasis uno cero uno", en donde se daba a conocer música electrónica de vanguardia. Fuente: https://www.mixcloud.com/EXTASIS_1_01/%C3%A9xtasis-1-01-07-septiembre-1992/ *Videohiperestesia* contó con distribución a nivel internacional bajo el sello alemán Out Of Line. *Tabula Rasa - The Remixes* contiene versiones homenaje a esta banda por distintas agrupaciones tales como C-Lekktor, Protervia, entre otras.
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=jC-pZza-fCw
	Género:	Rock
	Discografía	*Maldito* (sin publicar, 1992).

	Comentarios:	Su único disco grabado *Maldito*, no fue publicado debido a un incumplimiento del contrato de la disquera con la que firmaron en su momento. El sencillo *Abre tu voz*, fue producido por Alejandro Marcovich con el que participaron en el Certamen Bacardí, transmitido por Televisa. En su época, fueron teloneros de Caifanes y de Los Amantes de Lola, con quienes tenían una estrecha relación de amistad. Actualmente, Fernando Rivera Calderón lleva a cabo su proyecto musical bajo el nombre Monocordio.
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Sin dato
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	El nombre de la banda alude claramente al artefacto *La Caja de Lemarchan*, un rompecabezas de ficción creado por Clive Barker en su novela Hellraiser (1986). Existe nula información respecto a esta agrupación, pero en un artículo publicado en el blog Musitronic se dice que el programa de radio "XX-XXI" conducido por Arturo Saucedo en Estéreo Joven, fue uno de los impulsores de este proyecto. Fuente: http://musitronic.blogspot.mx/2014/08/historia-de-la-musica-electronica-en.html
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Sin dato
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	De acuerdo a la comunicación personal establecida con Rafael Uranga (17 Musas Envenenadas), a principios de la década del 90, La Náusea formaba parte de un conglomerado de grupos como Vitam Non Mortem, Ad Vitam, La Divina Comedia, Hocico, La Concepción de la Luna, Estigia, El Clan, La Castañeda, Sogno, que giraban en torno al colectivo La Orden del Cister.
1992	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	*De la pérdida y el lamento* (Cass) (independiente, 1992).
	Comentarios:	Las Danzas, banda mexicana de darkwave activa durante 1992 hasta 1997 Integrantes: Marco Lacroix: bajo; Octavio Xquenda: voz; Omar Ovalle: guitarra; Rogelio Flores: batería; Brenda Ortega: teclados; Claudia García: viola; Gabriela García: cello.
1992	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Vitam-non-Mortem-Official https://www.facebook.com/FiatSonus
	Género:	Industrial / Darkwave
	Discografía	*Fenixología* (Independiente, 2000). *Dogma* (Fiat Sonus!, 2009).
	Comentarios:	Integrantes: Moshe Dorantes: teclados y guitarra; Salvador Trejo:guitarra y letras; Sergio Castro: bajo; Javier Romero: voz, letra y bajo; Héctor Huitrón: batería; y Xóchitl Peña:voz y letras. Salvador Trejo, líder de Vitam Non Mortem fundó en 2009 su propio sello discográfico Fiat Sonus! En 2018 participaron en el festival Wave Gothik Treffen.
1993	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://twitter.com/ocicoh https://soundcloud.com/hocico-official
	Género:	Harshelectro/Aggrotech/Darkelectro
	Discografía	*Misuse, Abuse And Accident* (Demo, 1993). *Autoagresión Persistente* (Demo, 1994). *Triste Desprecio* (Demo, 1996). *Odio Bajo El Alma* (Opción Sónica, Out Of Line, Sub/Mission Records 1997). *Sangre Hirviente* (Out Of Line, 1999). *Signos de Aberración* (Out Of Line, Sub/Mission Records, 2002). *Hate Never Dies: The Celebration* (Out Of Line, 2003). *Wrack And Ruin* (Out Of Line, 2004).

		Memorias Atrás (Out Of Line, 2008). *Tiempos de Furia* (Out Of Line, 2010). *El Último Minuto* (Out Of Line, 2012). *Los días caminando en el fuego* (Out Of Line, 2013). *Ofensor* (Out Of Line, 2015).
	Comentarios:	Hocico pertenece a la Primera Ola de música electrónica oscura de la década del 90. Fueron cofundadores del Colectivo "La Corporación" junto con Cenobita, Deus ex Machina, Oxomaxoma, Soucerx y Kristi Artefactum. Entre sus principales influencias se encuentran agrupaciones como Leather Strip, Ministry y Dead Kennedys. Actualmente, Hocico es la banda proveniente del underground mexicano con mayor proyección a nivel internacional, pues su primera producción *Odio bajo el Alma*, fue editada por el sello alemán Out Of Line, lo que permitió a su vez su distribución en diversas partes de Europa, en donde se ha colocado de forma importante en el gusto popular. En México abrieron los conciertos de Marilyn Manson y Rammstein, en 1997 y 2001, respectivamente. Dichos artistas provenientes del mainstream, se han relacionado con la escena oscura dada su estética, aunque su pertinencia a la misma es cuestionada por unos y aceptada por otros. En 2018 encabezaron parte del cartel del festival M'Era Luna junto con otros artistas como Ministry, The Prodigy, Front 242, Apoptygma Berzerk y London After Midnight.
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=EiRkOz3qJVo
1993	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Finalista de la Tercera Batalla de las Bandas, organizada por Rockotitlán. Aparecen en el compilado *La Eternidad es un Desierto* (URA Records, 1998). Teloneros de Mephisto Walz y de Rozz Williams con su proyecto Daukus Karota.
	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://www.cenobita.com/ https://www.facebook.com/cenobita.mex/
	Género:	Aggrotech/Cyberpunk
1994	Discografía	*Visiones* (Cass, Album) (La Corporación, 1995). *Cybertuality* (Cass, Album) (independiente, 1995). *Neo Milenio* (Opción Sónica, 1999). *Metamorfosis* (Matrix Cube, 2002).
	Comentarios:	Primera Ola de Electro, pertenecientes al colectivo "La Corporación". Fundado en 1994 por Claus Bita y Omar Flo, experimentaron el cyberpunk y el aggrotech. Esta combinación (además de su nombre que son los seres de la película Hellraiser) llamó la atención del público, por lo que incluso los llevó a hacer gira por Europa.
	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://elclanmx.com/
	Género:	Rock oscuro
1994	Discografía	*Sin Sentir* (Discos Dodo, 1994). *Sigue Soplando El Ánima* (Opción Sónica, 1998). *Distante Al Último Latido* (Noise Kontrol, 2005). *Cronología Del Embrujo* (Discos Intolerancia, 2007). *Nadie Está Mejor Muerto* (Discos Intolerancia, 2008). *El Clan EP* (Discos Intolerancia / Xobe Records, 2011). *Sin Sentir – En Vivo* (Xobe Records / FONARTE, 2012). *Caronte* (Discos Intolerancia, 2014). *Entidad Mutante* (Discos Intolerancia, 2018).
	Comentarios:	Desde la prenda, fue la primera banda considerada por la prensa como *dark*. Obtuvieron el segundo lugar en la segunda edición del concurso La Batalla de las Bandas organizado por Rockotitlán. Su videoclip *Las Brujas* recibió un premio por parte del INBA. A finales de 1994, El Clan participó en dos importantes eventos de la escena dark mexicana: el Primer Festival Gótico de la Ciudad de México y la Noche Gótica, alternando con bandas como Human Drama y The Last Dance. Para el evento multimedia "Una noche de culto a la cultura dark", celebrado en el Salón México y organizado por Radio UNAM y la Escuela Nacional de

		Artes Plásticas, El Clan es elegido por el público a través de una encuesta radiofónica como la banda principal del evento.
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Rock oscuro
1994	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Comunicación personal con Rafael Uranga (17 musas envenenadas). Conformados por Óscar Armenta, Roberto Calero, René Torices y Roberto Calderón
to1994	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/la-secuencia-ilogica https://www.facebook.com/LaSecuenciaIlogica/
	Género:	Electrónico Obscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Realizaron conciertos en Radio Universidad, en la estación radiofónica Órbita 105.7 (hoy Reactor 1057) del IMER. Integrantes: Eduardo Martínez en la voz, coros y sampleos; José Luis Martínez en el bajo y la programación (también formó parte de La Concepción de la Luna); Erik Solís en el sintetizador; Juan Carlos Solís y Oscar Chiñas en las guitarras; Hugo Torres y Arturo "El Gato" Rivera en las baterías y percusiones.
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Sin dato
1994	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	A pesar de que no se pudo obtener registro alguno de esta agrupación, se consideró toda vez que se hace mención a ella en la bitácora de José Hernández Riwes Fuente: http://hollowhills.blogspot.mx/2013/12/what-is-dark-rock-historia-oscura-parte.html
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	http://www.zusound.com/ https://www.facebook.com/ZUSOUND/
	Género:	Rock oscuro
1994	Discografía	*Desde las Entrañas* (BMG-Ariola, 1994). *Daño* (Independiente, 2012)
	Comentarios:	Gabriela Medina Peláez, mejor conocida como Zü, fue corista de los Héroes del Silencio y Corcobado. Tiene marcadas influencias de la movida española de los ochenta (Desechables, Espasmódicos, Decibelios, los diversos grupos de Alaska; Los Vegetales, entre otros. Fuente: http://archivodelrockmexicano.blogspot.com/2007/01/z-desde-las-entraas.html Zü regresó en 2012 con un nuevo material discográfico "Daño". Además, en ese mismo año tocó en el Rock and Road junto con El Clan. Su regreso permitió incluso que la cantante se presentara en El Real Under en 2013.
	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=PbBQCQFU67A
1995	Género:	Electrónica
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Primera ola de electro, pertenecientes al colectivo "La Corporación".
1996	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/encefalisis https://www.facebook.com/binaria.organizacion https://soundcloud.com/encefalisis
	Género:	Industrial
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Forman parte del colectivo Binaria, el cual organiza el Encuentro Arte y Música Electrónica desde 1996. http://www.revista.unam.mx/vol.6/num10/art95/curriculum.htm

1996	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://hollowkid.blogspot.com/2006/06/hueco.html
	Género:	Rock/Dark
	Discografía	*Hueco* (Discos Peerless, 1997). *Invierno* (Opción Sónica/XOC,1999). *Mexican Gothic* (Noise Kontrol/ODC, 2008). *Medusa o de los amores terribles* (Discos Intolerancia, 2011). *La negra voz de Dios* (Discos Intolerancia/Carpe Noctem, 2017). *Medusa Desnuda* En directo en Dada X (Discos Intolerancia/Carpe Noctem 2018).
	Comentarios:	Hueco surgió en 1995 y se colaboró con el colectivo La Orden del Cister A.C. Participaron en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México para dar un concierto en la Plaza Tolsá mismo que sirvió de antesala para abrir el concierto de Gene Loves Jezabel en el Circo Volador. En 2008 Hueco se presenta en el XVIII Aniversario de la Orden del Cister A.C. en el DadaX compartiendo escenario con como El Clan, Veneno Para las Hadas y Maldoror así como con propuestas contemporáneas como Cyteres y E.V.O.L. En 2012 se presentaron en el festival Vive Latino. Para 2017 Hueco participó en el disco *Goth en tu idioma* producido por Francisco Vázquez, miembro fundador de Vía Dolorosa, y publicado en su sello 45 Revoluciones con la canción *Tren al sur*, original de Los Prisioneros. En ese mismo año Hueco publica *La negra voz de Dios*, disco en donde hacen homenaje versionando canciones de diversos artistas que los han influido como Size, Javier Corcobado, Leonard Cohen, Nick Cave y varios más.
1996	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.discogs.com/artist/654979-Krimenia
	Género:	Industrial
	Discografía	*Perturbación Al Sistema* (Cass) (independiente, 1996).
	Comentarios:	Forman parte del colectivo Binaria (antes La Corporación), el cual organiza el Encuentro Arte y Música Electrónica desde 1996 hasta 2000. http://www.binaria.com.mx/ Editaron solamente un caset de forma independiente *Perturbación al caos* (1996) .
1996	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Maldoror-mx- https://www.youtube.com/watch?v=90chQ5NYI7I (Programa Canal 11)
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*Primer Canto* (EP) (independiente, 1996).
	Comentarios:	Inspirados por el misterioso y tenebroso Lautremont, Maldoror se forma en 1996 con una clara convicción de reivindicar la vena de donde surgen, el rock gótico. La necesidad de explorar otros caminos dentro de la música hace que Marco Lacroix deje su banda en aquel entonces (Las Danzas), para formar Maldoror, junto con Octavio Xquenda, en ese momento ex vocalista de las Danzas, Latro Pain, en la batería; y Paco, en el bajo. El tiempo los llevó a ser una banda significativa dentro de la escena mexicana por sus catárticas presentaciones en vivo, encabezaron importantes eventos en México y compartieron escenario con bandas de la talla de Christian Death, Mephisto Walz, Cranes, HIM, The Mission, entre otros. Los registros sonoros de la banda de resumen al EP titulado *Primer Canto*, así como su participación dentro del acoplado *La eternidad es un desierto*.
1996	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/profile.php?id=100011224128233&fref=ts
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*The Begging* (EP/La Orden del Císter, 1998). *Loneliness* (Terra Morte, 1999). *Awaken* (Darkuss Films, 2006).
	Comentarios:	Teloneros de bandas extranjeras como Mephisto Walz, Switchblade Symphony, Two Witches, Cinema Strange y Morgenstern. En 2006 se presentaron en el festival Wave Gotik Treffen de Alemania con su disco *Awaken*. Para 2018 re-editan nuevamente en formato cinta del EP *The Begging* y publicaron el libro: Valeria Goth Band: la historia.

	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/avamx/ http://advitamofficial.bandcamp.com/releases https://www.discogs.com/artist/403594-Ad-Vitam-Aeternam
	Género:	Darkwave electronic
1997	Discografía	*Realophobus* (Cass) (Binaria, 1998). *The Crush* (EP) (NO Devotion Records, 2016) *Delirium* (Single/Remixes) (NO Devotion Records, 2018).
	Comentarios:	Integrantes: Agnella Bravo (voz), Carlos Skeletni (Synths, Vocals and Programming) Considerada como una de las propuestas más originales dentro de la escena Dark Wave/EBM/Synth de los últimos años. Este dueto ha generado ruido y expectativa dentro de la región de Norteamérica, compartiendo escenario con bandas internacionales como Larva (España), presentándose en varios estados de la República Mexicana. Se reintegran en 2015 cuando la vocalista Agnella, expresa su interés por crear algo con el productor y compositor Carlos Skeletni, su hermano.
1997	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Las-Gorgonas-225109084183346/
	Género:	Deathrock
	Discografía	*Nocturno Kaos* (CD, Album) (independiente, 2005). *Teatro Macabro* (CD, Enh) (Discos Misha, 2007). *13 Aniversario* (LP) (BamBam Records, 2012).
	Comentarios:	Las Gorgonas se formaron en agosto de 1997 con Omar Figueroa en la Voz y programación de secuencias, Román F. en la guitarra y programación de secuencias, Panchito Death en el Bajo y sintetizador. Definen su sonido como Deathrock en el cual se incorporan elementos que van desde lo clásico y hasta lo electrónico. La banda se ha presentado en los lugares más representativos de la escena underground de México como el Museo del Chopo, Rockotitlán, la UTA, el DADA X entre otros. Y a lo largo de su trayectoria han alternado con bandas como Sex Gang Children, The Last Dance, The Death of a Party, Blood y Cinema Strange en la Ciudad de México.
1997	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Rock gótico
	Discografía	Participación en el acoplado Interdependencia, editado por el colectivo Binaria.
	Comentarios:	Según Daniel Drack, tecladista de Horizonte de Sucesos: "el grupo inició en 1997 y se desintegró en 1999. Con sólo dos piezas grabadas ("Pulso" y "Ophelie 1854"), que aparecen en el acoplado Interdependencia del colectivo Binaria. La formación inicial estaba conformada por Lili (voz), Martyr (guitarra), Daniel Drack (teclado) y luego entró en la guitarra Juan Carlos Valdez en lugar de Martyr. Se presentaron en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en el Encuentro Multidisciplinario de Arte Conceptual de 1997 y en los festivales Alegoría de 1998 y 1999. Posteriormente, Daniel Drack retomó el tema *Catorce Puertas* e hizo una nueva versión con su proyecto E.V.O.L. (Ana De Alba en la voz, Ricardo Demencia en la guitarra y Gerardo Aponte en la viola), que aparece en el acoplado Darkness of Mexico / Romania 2014. Fuente: Comunicación personal, 24 de marzo de 2016).
1997	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/astrolabiovplh https://www.facebook.com/VenenoParaLasHadasOficial
	Género:	Ethereal/dream wave
	Discografía	*Ella les odia* (Independiente, 2010)
	Comentarios:	Proyecto multidisciplinario que combina artes visuales y performance para reconectar los lazos rotos en la psique de todos. Es el sueño y vehículo de Ethel Castro (voz, concepto programación, instrumentos, producción) quien es acompañada por Rubén Olvera (bajo, programación y grabación). VPLH tiene un largo recorrido por el mundo, desde los encuentros de Música electrónica y el Festival de Performance en México hasta su participación en el Wave Gopthik Treffen en Leipzig,además de otras presentaciones en Alemania (con Samsas Traum), en Barcelona y Viena. *Ella les Odia*. Fue concebido en

		Barcelona, grabado y mezclado en Viena en conjunto con Ashley Dayour (guitarrista y líder de Whispers in the Shadow). Masterizado en la Ciudad de México en RD Estudio. Fuente: https://www.facebook.com/VenenoParaLasHadasOficial/
1997	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/viadolorosamx/
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	*Vía Dolorosa* (1999). *Eclipse* (2003). *Escapulario* (2009). *Recuento Perdido I* (2010). *XIII En Concierto* (2011). *Escapulario* (2012). *Recuento Perdido 1998-1999* (2013). *Canciones del Sagrado Corazón* (2014).
	Comentarios:	Integrantes: Francisco Vázquez: voz y guitarra; Omar Intifadah: sintetizador; Ricardo Demencia: bajo; Luis Hernández: batería; Alex Painful: percusión; Arturo Torres: guitarra. Agrupación, nacida en 1997, influidos por todas las variantes del rock oscuro y por las temáticas sociales. Han alternado con El Clan, Maldoror, así como con agrupaciones representativas de la escena de rock nacional (Zoé, Jumbo, Los Daniels). Han compartido cartel con bandas extranjeras como Blood (Japón), Christian Death, Human Drama, The Last Dance (EE.UU).
1998	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/hugodperalta
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Sin dato
1998	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/discos-peligro/hedonea-three-imaginary-boys
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Incluidos en el compilado *La Eternidad es un Desierto* (Ura Records, 1998) y en el homenaje a The Cure *Into the trees* (2013). Integrantes: Alfredo Patiño, voz; José Luis Gutiérrez, guitarra, teclados y coros; Israel Miranda: bajo y coros. En 2018 reaparecen para presentarse en el *Génesis Fest*, un festival que reúne a agrupaciones de las diversas generaciones que han nutrido a la escena de música oscura de la Ciudad de México.
1998	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Francisco Vázquez de Vía Dolorosa los considera parte de la primera ola de bandas de culto de rock oscuro mexicano. Contemporáneos de La Divina Comedia, Agnus Dei y Las Danzas. Se pude inferir que la agrupación tomó su nombre del un poema del poeta mexicano Manuel Acuña.
1999	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.reverbnation.com/moddelodd https://www.facebook.com/moddelodd/ https://moddelmusic.webs.com/ https://soundcloud.com/glitter_odd/sets/eterna-y-en-un-principio-1
	Género:	Rock oscuro
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Después de la desintegración de Eterna, algunos de sus integrantes formaron: Moddel:Odd, un proyecto que "puesta por diferentes estilos, que se basan en la experimentación y la manipulación de sintetizadores, guitarras y máquinas. Explotando la parte sentimental del ser

		interno. Inspirados por el underground de los años 70s, 80s y 90s, el rock, el punk, el gothic, así como la escena Industrial, el doom y la corriente electrónica." Fuente: https://www.reverbnation.com/moddelodd
1999	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Amduscia-Official http://www.amduscia.de/wordpress/ https://www.reverbnation.com/amduscia
	Género:	Aggrotech
	Discografía	*Perdición, Perversión, Demencia* (Demo, independiente, 2003). *Melodies For The Devil* (Out of Line, 2003). *Dead Or Alive* (Out of Line, 2005). *Impulso Biomecánico* (Out of Line, 2005). *From Abuse To Apostasy* (Out of Line, 2006). *Madness In Abyss* (Out of Line, 2008). *Death, Thou Shalt Die* (Out of Line, 2011). *Filofobia* (Out of Line, 2013).
	Comentarios:	Banda de aggrotech fundada en 1999 en la ciudad de México. Integrantes: Polo: voz; Edgar: sintetizadores, programación, sampleos; Raúl Montelongo: letras. Después del fallecimiento de Edgar en 2010, Amduscia se convierte en un dúo, desde sus inicios firmaron con la disquera alemana Out of Line, lo que les dio proyección en Europa, se presentaron en festivales como el Wave Gotik Treffen (2004), M'Era Luna (2005 y 2010), en Alemania. Se han presentado en todos los lugares de la escena de la Ciudad y en diversos estados de la República, además de países como Estados Unidos, Chile, entre otros. En 2014 festejaron su XV aniversario en el Circo Volador, compartiendo escenario con Suicide Commando (Bélgica).
1999	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/triste.makrina
	Género:	Darkwave
	Discografía	*Blood Like Wine* (CD-ROM, Maxi, Mixed) (Industrialisis, 2011).
	Comentarios:	A lo largo de su carrera se han presentado en foros subterráneos de ciudades como Querétaro, Guanajuato, León, Salamanca, Irapuato, Guadalajara, San Cristóbal De Las Casas, Morelia, Zacatecas, Aguascalientes, Toluca, Puebla y Tepeji del Río. Asimismo, han participado en importantes Festivales Nacionales e Internacionales, y han sido banda de soporte de los conciertos de Illuminate (2001), Lacrimosa (2001), y Love Spiral Downwards (2002). Fuente: http://rock.com.mx/triste-makrina.html
2000	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Dulce-Liquido
	Género:	Industrial power noise electronics
	Discografía	*Disolución* (Out of Line, 2000) *Shock Therapy* (Out of line, 2003)
	Comentarios:	Proyecto solista de Racso Agroyam (Hocico).
2001	Actualidad:	Sin dato
	Sitio web:	https://soundcloud.com/immumcoeli https://www.facebook.com/immum.coeli/
	Género:	Darkwave Indie Alternative Electronic
	Discografía	*Shade* (Demo) (Independiente, 2003). *Lust* (Independiente, 2007)
	Comentarios:	Proyecto solista Alex Vourdalak. Telonero de bandas internacionales: Sanguis Et Cinis (Austria), Morgenstern, The Deadfly Ensemble (EUA) y Faith & The Muse (EUA).
2001	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/melandrolia/ https://www.discogs.com/artist/4029336-Melandrolia
	Género:	Progressive , gothic rock

	Discografía	*Demo* (Independiente, 2002). *Transición* (Independiente, 2005).
	Comentarios:	Melandrolia es una banda que ha construido su estilo por medio de la diversidad de sus influencias musicales: progresivo, metal, subgéneros del punk, dark y gótico, space y post rock, así como de obras clásicas e inclusive operísticas. Han compartido escenario con bandas de renombre a nivel nacional, como Cabezas de Cera y Santa Sabina, e internacional, con Illuminate (Alemania) y The Gathering (Países Bajos). Integrantes: MIchele Ávila: voz; George Dávila: guitarra; Ricardo Rodríguez: guitarra; César Rebolledo: bajo; Daniel Dávila: batería y percusiones.
2001	Actualidad:	Sin dato
	Sitio web:	https://www.youtube.com/watch?v=PbBQCQFU67A
	Género:	Electrónica
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Banda surgida durante la segunda ola de música electrónica. No se encontraron más registros que el señalado en el sitio web.
2002	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.reverbnation.com/riprapunzel https://www.facebook.com/RipRapunzel/
	Género:	Folk gothic
	Discografía	*Broken Tales* (Carpe Noctem, 2008).
	Comentarios:	Proyecto alterno de integrantes de la banda mexicana de metal gótico Erszebeth. Integrantes: Adrián Gallardo, narración; Mario Del Rio, guitarra; Omar Silva, guitarra; Esthíbaliz, voz; Luna, cello; Maly Reyes, coros; Eduardo Vázquez, percusión. Tienen presentaciones itinerantes y esporádicas destacando algunas en el Centro de Arte y Cultura Circo Volador, Centro de expresión artística contemporánea DadaX y el Instituto Javier Barros Sierra en Tlalpan teniendo una excelente aceptación entre el público asistente. Graban un sencillo: "Dream Hunters" el cuál es incluido en el acoplado Legado Vol.0 editado por la Orden Del Cister. Debido a cuestiones personales y de trabajo de los integrantes, RIP Rapunzel deja de trabajar en 2004, y regresa de forma intermitente con alineaciones diversas. El sello Carpe Noctem Records los incluye en su primer acoplado *Sampler Vol.1*.
2003	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Acid-Trauma
	Género:	Hard Trance
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Integrantes: Diego Pi, Rafael del Río
2003	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/VYRTUAL-ZOCIETY
	Género:	Synth Pop
	Discografía	*Anthropocene* EP (Sector Industrial Producciones, 2018).
	Comentarios:	Antes Configuración 02 y Polterkraft. Se describen conceptualmente como una crítica al Transhumanismo desde un punto de vista anclado en la corriente literaria conocida como Post-Cyberpunk. Han colaborado en acoplados de Binaria (Configuración 02 / Horizonte de sucesos) y compartido escenario con Electrovot, Paranormal, Deus ex Machina, etc.
2004	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://youtu.be/F11lANb2aEs
	Género:	Electro punk
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Fundada por Erwin Benoir (Agnus Dei).
2005	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/cyteres/
	Género:	New wave, Dark Indie

	Discografía	*Un Viaje A Cyteres* (Independiente, 2005)
	Comentarios:	Agrupación formada a finales de 2004 con antecedentes de sus integrantes en las ahora bandas: Maldoror, Moebius, Sarcoma de Kaposi, Flor Nocturna, etc. El nombre de Cyteres es tomado del poema "Un viaje a Cyteres" de "Las Flores del mal" (Les Fleurs du mal) de Charles Baudelaire. Musicalmente, Cyteres busca crear sonidos que desarrollen ambientes propicios para la representación de temas basados en situaciones y sentimientos con énfasis de la existencia individual concreta y, en consecuencia, en la subjetividad, la libertad individual y los conflictos de la elección. Participan en tres acoplados: *Legado Volumen 1* (México), *Smoke And Spotlight Vol. 3* (Alemania), y *Zoundbies Vol.1* (Francia). Integrantes: Mario Hernández, Paco Heres y Aida Reséndiz
2005	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/TripnotikMx/ https://twitter.com/tripnotik_mx
	Género:	Dub, Experimental, Noise, Electrónica, Shoegaze, dreampop
	Discografía	*Painkiller* (2007). *Blow Your Mind* (2009). *Prosumer* (2012). *Humanizer* (2017).
	Comentarios:	Tripnotik es una banda originaria del Distrito Federal que surge en 2005 influenciada por el dub, trip hop y los breakbeats. Este 2012 la banda regresa con su nueva producción discográfica titulada *Prosumer* y editada bajo el sello Subunda & Breakbeats / Pánico de Masas. Integrantes: Veisha: guitarra; secuencias y sintetizadores; Raúl Dr.: bajo; Ana Paula Enriquez: voz; Scar: bajo y ambientes; Ramón: batería, sintetizador, saxofón.
2005	Actualidad:	Sin dato
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	EBM
	Discografía	*I hate you* (e-Little, 2006).
	Comentarios:	No hay gran registro de esta agrupación, salvo algunos videos en YouTube.
2006	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Los-Zombies-de-Chernobyl https://lzdc.bandcamp.com/
	Género:	Rock panteonero, deathrock, post punk.
	Discografía	*Los Zombies de Chernobyl* (2011).
	Comentarios:	Han compartido escenario con Christian Death (EE.UU), Los Carniceros del Norte (País Vasco); La Voz de tus Ausentes, Un Muerto, entre otras. Integrantes: Manuel González Guitarras y Voz, Francisco Sánchez, bajo y voz; Carlos López, batería y voz.
2006	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/LUXUS
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*Reflejos* (Independiente, 2006). *Efecto Hyde* (Independiente, 2008).
	Comentarios:	Grabados en el primer acoplado de Carpe Noctem Records. Asimismo, aparecen en el libro *Sonidos Urbanos (Primer Mapa Musical del D.F.)*, y cuenta con presentaciones en los principales foros de la ciudad de México, apariciones en revistas, radio y televisión. A fines de 2008, nació la idea del nuevo disco con nuevas canciones, bajo la producción de Rogelio Gómez (Hocico, Cenobita, Ansia, Esquizitos, Maldita Vecindad) ahora con diversos estados de ánimo, así como matices, melodías y armonías diversas, además de incluir nuevos ritmos.
2006	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/mekrokiev https://www.facebook.com/Mekrokiev https://mekrokiev.bandcamp.com/
	Género:	Rock oscuro

	Discografía	*Demo* (2006). *Saint Stra* (2008). *Miradas a la distancia* (EP) (2011). *Esfera* (2012). *Mimetismo Vol. 1* (2012). *After all* (Maxi-single) (2015). *Tired* (Maxi-single) (2015). *Before* (2016).
	Comentarios:	Mekrokiev se ha presentado en diversas ciudades de México y en Foros de la Ciudad de México: NECRO CLUB, Dada X, Circo Volador, Real Under, Madero Club. En octubre de 2011, en Lima y Huancayo en Perú. También, han compartido escenario con diversas agrupaciones: Cinema Strange (USA), Hocico, Gorgonas, Aves a Veces, Non Mortis, Lucas Lanthier (USA), Tragic Black (USA), Eyaculación Postmortem (España), Gene Loves Jezebel (EE.UU./Inglaterra), Disfunción Orgánica, Flagelo Clériga (Perú), Dulce Muerte (Perú), Sex Catrina, Decadent Circus, Skeletal Family (UK), Eva O (EE.UU.), Romeo and the Frankensteins, The Deadfly Ensemble (EE.UU.) y más.
2007	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://acid-bats.bandcamp.com/ https://www.facebook.com/ACIDBATS/
	Género:	Deathrock
	Discografía	*Demo* (Zorch Factory Records, 2008). *Exhumación Ep* (Zorch Factory Records, 2009). *Paranoia* (2012).
	Comentarios:	Fueron reseñados en algunas publicaciones autogestivas como Cementerio Zombie (México), Grave Gibes Fanzine (Rusia), Siniestro Zine (Ecuador) y entrevistados en radio por internet para los programas "Paranoia", y "Berkana". La banda ha participado en los acoplados: *Zoundbies* del Dj Alien`s Pagan; *Los Estragos de una Parálisis Permanente* (homenaje a Parálisis Permanente), y *Tales of Frankenstein*, recopilado de bandas mexicanas.
2007	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Anachron-Vision https://soundcloud.com/alexvourdalak
	Género:	Electro Synthpop Futurepop Trance Experimental
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Anachron Vision es un concepto de fusión y experimentación de distintas ideas y géneros musicales en el cual predomina la tendencia hacia la música electrónica como el EBM, Synthpop y Trance, con un marcado tinte oscuro, concebido como tal en el 2007 en México Distrito Federal por Alex Vourdalak.
2007	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/milesdelamentos https://www.facebook.com/MilleRegretz/
	Género:	Darkwave
	Discografía	*Demo* (Indpendiente, 2007).
	Comentarios:	En su demo de 2007 coverean "El Escarabajo Blanco", original de Las Danzas.
2007	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Darkwave
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Integrantes: Mario del Río (voz) / Cinthya Black Cat (guitarra) / Astrid Alcázar (bajo) / Rodolfo Salas (batería) / Daniel Drack (teclados). Se presentaron en el Carpe Noctem Fest en el marco del Festival Internacional del Centro Histórico en 2007.
2007	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.reverbnation.com/nodland%C2%B4schildren

	Género:	Rock gótico
	Discografía	*Leave the city tonight* (Single, 2007).
	Comentarios:	Integrantes: Miguel Flux (violin), Luis Jansen, Jan Tholander, Javier Reyes.
2008	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/alaydhaoficial/ https://soundcloud.com/alaydha
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*La Analogia del Carro Alado y La Procesión de Las Almas...* (EP, 2009).
	Comentarios:	Gustavo Pérez "El Castor" (El Clan) fue invitado especial en el disco de la banda, la cual ha compartido escenario con agrupaciones como The Rasmus (Finlandia), Clan Of Xymox (Holanda); Christian Death (EE.UU.); Inkubus Sukkubus (Inglaterra); Lord Vampyr (ITALIA); Deathstars (Suecia); Sirenia (Noruega); THERION (Suecia), Lacrimosa (Alemaia). Ha contado con colaboraciones de: Sax (Maldita vecindad/Los malditos cocodrilos); Salvador Moreno (La Castañeda/Salvador y los Eones). Participantes dentro del festival Hell and Heaven 2014(Escenario New Blood Stage). Realizaron un cover a The Cure "Boys don't cry" en colaboración con Zü Morgan.
2008	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.reverbnation.com/whispersofghosts https://www.discogs.com/es/artist/1399734-Whispers-Of-Ghosts
	Género:	Ambient / Experimental
	Discografía	*The Coldest Place* (Omeyocan Productions, 2008). *Simultaneous Silence* (Black Drone, 2011). *Ghosts In The Wind* (Kalpamantra, 2011). *The End Of Times* (Kantonak Ambient Mexico, 2012). *Begotten - Original Motion Picture Soundtrack* (Kantonak Ambient Mexico, 2013). *Open The Door* (Kantonak Ambient Mexico, 2013).
	Comentarios:	No existen datos biográficos respecto a esta agrupación, salvo los indicados en las plataformas arriba señaladas.
2009	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Bellenger.official/ https://bellenger.bandcamp.com/album/estro
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Bellenger EP* (Independiente, 2010). *Estro* (El Faro Records, 2013).
	Comentarios:	Su disco *Estro* les permitió darse a conocer y compartir escenario con bandas de renombre nacional e internacional como Motorama (Rusia, en 2012 y 2015); Joy Disaster (Francia, 2014); New Politicians- (New Jersey, 2016); Lorelle Meets Obsolete, Stendal, Has A Shadow (Mexico).
2009	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/cidprojectmx https://soundcloud.com/skaterecords
	Género:	EBM
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	No existe registro de este proyecto musical, salvo en los hipervínculos arriba indicados.
2009	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/luna.mysti/ https://soundcloud.com/lunamysti
	Género:	Darkwave, gótico
	Discografía	*Entre lo terrenal y lo sagrado* EP (Independiente, 2013)
	Comentarios:	Proyecto de Marco Lacroix (Las Danzas, Maldoror) surgido en 2009 en el marco del Festival Vampírico de la Ciudad de México. Se han presentado enn los diversos foros subterráneos: Real Under, Foro Alicia, Escarabajo Blanco Café, Circo Volador, entre otros. En 2012 abrieron el concierto de Mephisto Walz (EE.UU.). En 2013 destaca su participación

		en el Word Goth Day 2013 México en donde presentan su EP con siete temas que describen perfectamente lo que Luna Mysti es. Paralelamente a lo anterior, sobresale también su participación con su versión del tema " A Strange Day" en el disco tributo en México a The Cure " Into the Trees". Integrantes: Marco Lacroix " Mysti", guitarra; Luna, voz; Armand, batería, Daniel Lima, bajo.
2010	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Clekktor/ https://clekktor.bandcamp.com/ m
	Género:	Aggrotech
	Discografía	*Re-A-Gression* (Independiente, 2004). *Cloned and Mutated* (Independiente, 2005). *Words Of Evil* (Ensamble Producciones, 2005). *Cloned And Mutated* (Independiente, 2007). *Refusing The Paradise* (Independiente, 2007). *The Silence Procession* (COP International, 2008). *Tendencias Suicidas* (COP International, 2010). *X-Tension Progress* (COP International, 2012). *Restoration* (COP International, 2013). *Final Alternativo* (COP International, 2014). *Radioactivity* (Digital World Audio, 2015). *War* (Digital World Audio, 2017). *Out of my way* (Digital World Audio, 2017). *Animals* (Digital World Audio, 2018).
	Comentarios:	Durante el periodo de 1990 a 1997 y bajo el alias “C-Lekktor”, Marco hace sus primeras apariciones como DJ en eventos de la escena de música electrónica de la primera ola de bandas (Óxido Concreto, Hocico, Ogo, Cenobita, Deus Ex Machina, Portent). Paralelamente, se involucró en el programa de radio “Oído Electrónico”, del cual no se obtuvo registro alguno, pero la bnda lo refiere en su descripción biográfic de sus redes sociales. La trayectoria de C-Lekktor como agrupación tiene lugar durante la primer década del siglo XXI con la publicación de sus primeros trabajos y en 2006 editaron un maxi CD bajo el sello argentino “Null Republik”, lo que los lleva a presentarse en algunas ciudades de Perú como banda de apoyo para los conciertos de Hocico (México) y Grendel (Alemania) en esas ciudades y para 2007, se presentaron por primera vez en Chile en donde compartieron escenario con agrupaciones de renombre como Nitzer Ebb (Inglaterra), VNV Nation y Das Ich (Alemania). Integrantes: Markko Barrientos, voz, letras, sampleos y secuencias; Jorge Mauricio, sintetizadores y secuencias; Jamie Nova, sintetizadores.
2010	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://eldiaquelavealavoyamatar.bandcamp.com/
	Género:	Postpunk
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Integrantes: David, voz y guitarra; Alejandro, guitarra; Gonzo, bajo; Copia, batería. La fecha la agrupación no cuenta con alguna grabación formal, su música es la que se encuentra disponible en la plataforma de streaming arriba indicada. Es posible que el nombre de la banda se deba a la novela del mismo nombre escrita por Guillermo Fadanelli, reconocido periodista y escritor, colaborador de la revista Generación, dirigida por Carlos Martínez Rentería.
2010	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Darkwave
	Discografía	Linda Cochinada EP (Independiente, 2013)
	Comentarios:	Proyecto solista de Daniel Lima (Luna Misty, Gioeridia).
2010	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/LuciferChrist
	Género:	Synthpop-Industrial-Electroclash
	Discografía	Sin dato

	Comentarios:	Integrantes: Raúl Montelongo (Amduscia), Luis 13, Funcionaria Asesina. Proyecto de breve duración. Compartieron escenario con Decoded Feedback (Canadá), Leather Strip y Klutae (Dinamarca); y agrupaciones nacionales como Triste Makrina, Moddel Odd, Deus Ex Machina, Bulbo Project (Mérida). Asimismo, participaron en el disco homenaje a The Cure *Into the Trees* (2013).
2010	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://www.rabiasorda.com/ https://www.facebook.com/rabiasordaofficial/
	Género:	Electronic, Punk Mariachi-Synth
	Discografía	*Save me from my curse* (Out of Line, 2006). *Métodos del Caos* (Out of Line, 2006). *Radio Paranoia* (Out of Line, 2009). *Noise Diary* (Out of Line, 2009). *Eye M The Blacksheep* (Out of Line, 2012). *Animales Salvajes* (Out of Line, 2014).
	Comentarios:	Rabia Sorda una banda mexico-alemana fundada por Erk Aicrag (Hocico), quien desde 2003 cauce a otras ideas musicales alejadas de lo que originalmente ha realizado con su proyecto principal. Integrantes: Erk Aicrag, música, letras; Marcus Engel, guitarra, teclados y percusiones; Felix Kerkhoff, batería.
2010	Actualidad:	Sin dato
	Sitio web:	https://myspace.com/zezaree https://soundcloud.com/zezareee/con-la-bandaa
	Género:	Postpunk, electro, punk siniestro
	Discografía	*Santos mis Difuntos* (Independiente, 2010).
	Comentarios:	Proyecto solista de César Daniel (La Voz de tus Ausentes).
2010	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/I-l-l-y-B-l-e-e-d-i-n-g-y-L-o-s-R-o-b-o-t-e-s-T-r-u-c-o-s-o-s-
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Illy Bleeding Y Los Robotes Trucosos* (Madame Records, 2010).
	Comentarios:	Banda mexicana que lanza su primer material de estudio en 2015 inspirados principalmente por la música Post/Punk y Dark wave. Ahora llamados solamente Los Robotes, es la banda que fundó Illy Bleeding (†) en 2008 para reinterpretar algunos temas de SIZE, así como para crear nueva música. Alineación actual: Juris Tipa, bajo; Sid/Ney, guitarra y voz, Ian Rodd, guitarra.
2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/puntostendal https://soundcloud.com/puntostendal
	Género:	Darkwave
	Discografía	.*Stendal* (Carpe Noctem Records, 2015). *Hijack* (Stereochip Records, 2018).
	Comentarios:	En la búsqueda de nombres para titular sus canciones, la banda encontró referencias de trastornos mentales y enfermedades como metáforas del mensaje que pretendían transmitir en sus letras, y a la vez, reflejar el sentir de cada uno de los integrantes en ese momento de sus vidas. Así fue como encontraron al "Síndrome de Stendhal" una enfermedad psicosomática que provoca vértigo, alucinaciones, sentimientos de euforia y desesperación, cuando el subconsciente humano se encuentra sobreexpuesto a la belleza del arte. Han tenido presencia en diferentes foros de la escena independiente de la Ciudad de México y de la República Mexicana; además de una presentación en el Festival SXSW (South by South West) en Austin Texas. La banda además fundó el sello Stereochip Records, con el que han producido a algunos artistas de la escena subterránea. Integrantes: Abdón I. Constantino, batería; César C. Cazales, guitarra y voz; Smithe, sintetizadores y programación; Ángel Bernal, bajo.

2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://gioeridia.bandcamp.com/releases https://www.youtube.com/user/TheGioeridia
	Género:	Rock gótico, darkwave
	Discografía	*Gioeridia* (Independiente, 2015).
	Comentarios:	Integrantes: Armando Vázquez: Guitarra, voz; José Tinoco, bajo; Gloria Martínez, teclado.
2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/lavozdetusausentes https://www.facebook.com/lavozdetusausentes/
	Género:	Deathrock / Postpunk
	Discografía	*Prófugo* (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Surgidos en 2006 con un sonido totalmente deathrock, en la actualidad se inscriben a sí mismos dentro de la corriente del postpunk. Integrantes: Zezaree, voz y guitarra; Efrén Carroña, bajo; Raibel, teclados; Edward, batería.
2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/los.craneos1/ https://loscraneos.bandcamp.com/track/ecos-del-futuro
	Género:	Gothabilly
	Discografía	*Pandemónium Maleficarum* (Independiente, 2015) *Extraños Ritos* (Independiente, 2017)
	Comentarios:	Integrantes: Erwin Mr.Craneo-voz y sonidos de ultra tumba.
2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/titania.band https://soundcloud.com/titania-2
	Género:	Electrónico Obscuro
	Discografía	*Titania* EP (Independiente, 2012).
	Comentarios:	Después de años de participar en diferentes proyectos como ShadowSphere, Horizonte de sucesos, Primeras Impresiones (proyecto musical de Sabrina Sabrok), Hibernia y Alaydha, Enrique Tamayo (bajista) junto con Natasha Puga (vocalista y actriz) deciden formar una banda de esencia oscura. Participó en el Primer acoplado de Mascarada Escena Obscura, junto a bandas como Sogno, Virtual Zociety, Luna Mysti y Cyteres. En 2013 colabora en el homenaje a The Cure titulado *Into the Trees*, de Mascarada Records. En 2016 ofrecieron una serie de conciertos en Japón en el marco de la Tokyo Dark Castle, uno de los eventos más importantes de música gótica nipona. ha alternado con las bandas más representativas de la escena oscura del D.F. como Maldoror, El Clan, Salvador y los Eones, Veneno para las Hadas, ZÜ, Ad Vitam, Valeria, Amduscia, etc. así como con Dance or Die (Alemania), Christian Death (USA) Phaidia y Auto-Mod (Japón). Integrantes: Natasha Puga, voz; Enrique Tamayo, bajo y secuencias
2011	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://www.euridice.tv/ https://www.facebook.com/Euridice-211740522206748/
	Género:	New Wave/Post Punk
	Discografía	*Roto* (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Eurídice es una banda mexicana de Rock Art con influencias de Post Punk Revival y New Wave. Durante la década del 90 aparrecieron en la escena subterránea bajo el nombre “La Muerte de Eurídice”. En 2017 presentaron su disco *Roto* Integrantes: Hari Sama, voz, teclados y clarinete; Javier Areán, voz y bajo; Patricio Iglesias, batería; Paul Zamora, guitarra.
2012	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/frankenputa/ https://www.reverbnation.com/frankenputa

	Género:	Deathrock
	Discografía	*Frankenputa!* (Demo) (Independiente, 2013).
	Comentarios:	Frankenputa! surge en 2012. Inspirado en el cine de serie B y gore, así como temas sociales, psicológicos; la nota roja e, inclusive, comics, retoman su nombre de la película de comedia de terror estadounidense Frankenhooker. Integrantes: Jezreel Ortega, voz; Xtabay Anaforma, teclado y sintetizador; "Ruso" Vladimir, batería; Alan Pou, guitarra; Vasco, bajo eléctrico.
2012	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/MenguanteMX/
	Género:	Rock gótico
	Discografía	*Menguante* (45 Revoluciones, 2015)
	Comentarios:	Su primera producción se realizó bajó el sello 45 Revoluciones, dirigida por miembros de la agrupación noventera Vía Dolorosa. Integrantes: Raya Díaz, guitarra y coros; Galube Díaz, voz y bajo; César Vlad, batería.
2012	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	Sin dato
	Género:	Cold wave
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Es una de las primeras agrupaciones que se pueden identificar con el revival del cold wave y otros ritmos análogos electrónicos en la ciudad, cuyo periodo de actividad puede identificarse entre 2012 y 2016. Incluidos en el acoplado *Mexican System Wave Vol*. 1 (Androfónico Records, 2016). Integrantes: Dalí Lanzeta y Rebeca Licona.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Endemoniada- https://soundcloud.com/omincubus
	Género:	Rock instrumental
	Discografía	*Endemoniada* (Demo) (Indpendiente, 2014),
	Comentarios:	Proyecto original de Omar Ovalle (exguitarrista de Las Danzas). Integrantes: Omar Ovalle Martínez, guitarra; Pacure, bajo (Cyteres); Rafael Bucio, guitarra; Mireya Vázquez, percusiones; Saúl Escobar, batería; Octavio Xquenda, voz (Las Danzas, Maldoror). En 2018 se presentan en el marco del Genesis Fest, un evento que reúne a agrupaciones de distintas generaciones de la escena oscura de la Ciudad de México.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/godartband/ https://soundcloud.com/godartband
	Género:	Postpunk, new wave, coldwave y dream pop
	Discografía	*Wickedness* (EP) (Independiente, 2015).
	Comentarios:	Grupo de rock con elementos electrónicos y ambientes oscuros y oníricos. Integrantes: Dangu Fly, voz, guitarra y bajo; Gibran Ongay, oz, sintetizadores y secuencias; Suri Díaz, bajo y guitarra.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/inovercy https://inovercy.bandcamp.com/
	Género:	Darkwave
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Proyecto que surge en la ciudad de México en 2009, con la intención de entrelazar ideas referentes a toda la influencia musical para junto con experiencias propias se produzca la creación que da identidad a ésta propuesta musical. Integrantes: Jorge Corvus, voz, Guitarra, Programación, Sid O Mallet, bajo, coros; Eduardo Liszt, batería; Jorge A. Ruvalcaba, guitarra..
2013	Actualidad:	Activo

	Sitio web:	https://www.facebook.com/LancastellOficial/ https://lancastell.bandcamp.com/
	Género:	Dreampop / Postpunk
	Discografía	*Primary Feelings* (EP) (Independiente, 2016). *Sugarcube* (Single) (Independiente, 2016). *This old Child* (Single) (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Integrantes: Osvaldo, guitarra y voz; Kevin, bajo y voz; Mauricio: sintetizadores; Omar, batería.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/NeueStrassen/ https://infravoxrecords.bandcamp.com/album/neue-strassen-landschaften-und-maschinen-ep
	Género:	New Wave/ Minimal Synth
	Discografía	*Landschaften und Maschinen* (Infravox Records, 2014). *Moderne Zeiten* (Infravox Records, 2014).
	Comentarios:	Banda formada por Dan Shamble (guitarra) y Werner karloff (voz y sintetizador). Su estilo muisical está influido por la escena de la Neue Deutsche Welle (Nueva ola alemana) y la escena minimal synth de l década del 8i0. El nombre de la banda fue tomado de una canción de Metropackt. En septiembre de 2017 tuvieron un tour en Europa con fechas en Reino unido (Londres) y varias ciudades de Alemania (Freiburg, Ausgburg y Bielefeld compartiendo escenario con la banda griega Selofan). Sus producciones fueron editadas en formato vinil bajo el sello peruano Infravox Records, y cuentan con distribución oficial en Europa a través de Young & Cold records de Alemania. Pertenecen también al colectivo *Nueva Ola*, encabezado por .Stendal y además, participan en el acoplado *Stereochip Mixtape Vol. 1*, del sello Stereochip Records, dirigido por integrantes de .Stendal.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/rhythmus23 https://soundcloud.com/rhythmus-23 http://rhythmus23.bandcamp.com
	Género:	Synth wave
	Discografía	*Panzer Transmission* (EP) (Independiente, 2014).
	Comentarios:	Proyecto mexicano/ruso, formado por Antonio Armenta (Werner Karloff) Rogelio Serrano (Equinoxious) Anna Fyodorovna (Anna Utopian). Se mantiene en la escena electrónica subterránea del synth wave tocado en directo con sintetizadores y abordado temas particulares de la Guerra Fría y la Segunda Guerra Mundial.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/SucaSucaYeah https://sucasuca.bandcamp.com/ http://www.youtube.com/sucasucaband
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Suca Suca* (EP) (El Beso Negro, 2013).
	Comentarios:	Integrantes: Enfermin Smith, guitarra; Danni Trash, teclados; Peps Jam, bajo; David, batería; Toroch, voz.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://equinoxious.bandcamp.com http://equinoxiousmx.tumblr.com/ https://soundcloud.com/equinoxious
	Género:	Minimal synth
	Discografía	*Astros Prometidos* (EP) (Sincrónica, 2013). *El Jardín* (Single) (Independiente, 2014). *Cosmódromo* (LP) (Sincrónica, 2014). *Nina Belief & Equinoxious* (Split) (Independiente, 2016). *Derribar* (EP) (Independiente, 2016). *Amplitud Nuclear* (LP) (Independiente, 2016). *Entornos Industriales* (Single) (Independiente, 2018). *Crisopeya* (Single) (Independiente, 2018).

		Límite Voltaico (Kernkrach Records, 2018).
	Comentarios:	Equinoxious es un proyecto de minimal synth de México. Rogelio Serrano usa sintetizadores analógicos y cajas de ritmos vintage, explorando constantemente los campos de síntesis sustractiva y diseño de sonido a través de dispositivos controlados por voltaje. El EP *Astros Prometidos* fue editado en formato vinil color blanco por el sello español Sincrónica.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/RedUlalume/ https://redulalume1.bandcamp.com/releases
	Género:	Postpunk, new wave
	Discografía	*Remains of Pleasure* (El Arte de los Ruidos, 2017).
	Comentarios:	Red Ulalume es una banda del norte de la ciudad de México, su sonido es una mezcla de todas sus influencias hasta llegar a una esencia con tintes Postpunk, New Wave. Dentro de estas influencias destacan: Caifanes, Size, Casino Shanghai, Joy División, New Order, The Chameleons, Minimal Compact, The cure, My bloody Valentine, Talking heads, Los prisioneros, botellita de Jerez, entre otros. Integrantes: Janeth Campuzano, voz; Fender Hipernucleante, bajo; Jorge Moreno, batería; Mau Federico, guitarra.
2013	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/postwarreich https://www.facebook.com/pg/Postwar-Reich
	Género:	Folk, postpunk
	Discografía	*Postwar 1919* (Postwar Records, 2014) *Las Armas* (Postwar Records, 2015) *In Memoriam* (EP) (Postwar Records, 2017)
	Comentarios:	Hugo Coyote Millanes ofrece una visión fatalista del presente y futuro, su sonido nos puede situar en ambientes similares a Death in June y Current 93, Folk Post Industrial hecho aquí en casa, sin embargo esto solo es una pequeña característica de su espectro sonoro.
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/australeband/ http://australeband.bandcamp.com/
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Australe EP* (Independiente, 2014) *Naves* (Single) (Independiente, 2015)
	Comentarios:	Integrantes: Manuel Grados, guitarra y voz; Alexis Guzmán, bajo y voz; Óscar Ramírez, sintetizador; Alfredo Reyes, pad electrónico y percusiones.
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://beyondthegreyclouds.bandcamp.com/releases https://www.facebook.com/beyondthegreyandlittlemore
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Candles & Prayers* (EP) (Independiente, 2015) Worn Out Colors (Single) (Independiente, 2016)
	Comentarios:	Integrantes: Aure Lemon, guitarra; Eduardo Martz, voz y sintetizador; Jonathan Valdez, batería .
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/modikeyband https://www.youtube.com/channel/UCExh4qlHCj3nm-qhqORbTbw
	Género:	Postpunk
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Integrantes: Jon Gil (Frío y Vacío, Identik Fact) en el bajo. Jeremy Key, voz. Casper, guitarra. Agryupaicon activa entre 2014v y 2016. Se presentaron inumerbles ocasiones en el foro de El Centro de Salud en el marco de las fiestas Post Punk Not Dead, Dark Entries y LA Nueva Ola Mexicana.

2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/ruinasfutura/
	Género:	Darkwave
	Discografía	*Human Machine* (Single) (Independiente, 2015) *Extracorporal* (Single) (Independiente, 2015)
	Comentarios:	Proyecto de darkwave intregrado por Mayumi Kyu (voz, percusionmes,ruidos) y Jorge Cardiel (bacteria electrónica, secuencias, sintetizador). La colaboracion conjunta nació a partir del contacto vía Soundcloud, y posteriormente, del encuentro de ambos integrantes en el concierto de Death in June en 2014. El rsuktado fue una primera sesión de 12 horas de duración de la cual se desprendieron los primeros tres temas del dueto, basados en un futuro nihilista cuyo sonido comprende oscilaciones analógicas, voces y gritos reverberados, ritmos distorsionados, muestras filtradas y ruidos autogenerados. Algunas de sus influencias son la poesía del expresionismo alemán, el nihilismo y Einstürzende Neubauten.
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/tenebrisluxsos/ https://soundcloud.com/tenebrislux
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Sueños de Lucidez* (Demo) (Independiente, 2014)
	Comentarios:	Pertenecen al colectivo Nueva Ola, impulsado por el sello Stereochip Records. Jhonovan, voz y teclado; Iván, guitarra; Aaron X, bajo; Pepe, batería.
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Zotzpostpunk/
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Demo MMXIV* (Independiente, 2014). *Última Noche* (Independiente, 2014). *7"* (Discos Enfermos, 2015). *Amargura* (Cinta) (Doomsday Records, 2015). *Vacío Fatal* (Cinta) (Doomsday Records, 2017). *14-17* (Cinta) (Detriti Records, 2017).
	Comentarios:	Distribuidos por diversos sellos europeos: Discos Enfermos (Barcelona), Detriti Records (Alemania). Integrantes: Ángel, batería y voz; Yair, guitarra; Alex, bajo; Branny, guitarra.
2014	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://soundcloud.com/werner-karloff https://www.facebook.com/werner.karloff
	Género:	Minimal synth, darkwave
	Discografía	*Werner Karloff Singles* (Independiente, 2015). *The city* (EP) (Independiente, 2015). *Trees in the night* (EP) (Independiente, 2016). *1984* (EP) (Young & Cold Records, 2016). *Tanz der Automaten* (Young & Cold Records, 2016). *Hertz* (Young & Cold Records, 2017). *Werner Karloff Singles (vinyl versions)* (Kernkrach records, 2017). *Energie für die Zukunft* (Young & Cold Records, 2018).
	Comentarios:	Su música se basa en algunos estilos de la década de los años 80: cold wave, synth wave, postpunk, new wave y minimal synth, y la Neue Deutsche Welle (NDW). Aunado a lo anterior, Werner Karloff se interesa por el futurismo italiano y el expresionismo alemán, la idea de la máquina y el hombre, la vida en la ciudad, la velocidad y los paisajes fríos y grises de las zonas industriales, temáticas que aborda en su producción musical. Cuenta con varias participaciones en distintos acoplados internacionales: *Artificial Selections* (Estados Unidos, Chromatin Records); *Another Cold World* (Barcelona, Cold Beats); *Minimal Signals* (Perú, Cintas Triangulares); *Memorias de un Continente* (Brasil, Dark Tropic Records). En 2016 participó en el festival Young & Cold en Augsburg , Alemania, y en 2017 tuvo una gira en algunos países de Europa: *Decadence Party* (Bologna, Italia); *Kalter Keller Party* (Amsterdam, Holanda); *Antwerp Waveteef Festival* (Bélgica); *Space B* (París, Francia); *Achtung Achtung Party*, (Londres, Reino unido). En algunas ciudades de Alemania: Flowers

		Of Romance Party (Berlín); *Bielefeld Unternull Party* (Freiburg), *Slow Club Party* (Augsburg). Actualmente, pertenece al sello alemán Young & Cold Records, en México forma parte del colectivo Nueva Ola y participa en el acoplado Mixtape Vol. 1 de Stereochip Records editado en 2018.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://hoffen.bandcamp.com/ https://soundcloud.com/hoffenband
	Género:	Darkwave, postpunk
	Discografía	*Cold tears of an angel* (Independiente, 2016).
	Comentarios:	Proyecto original de Dalí Lantzeta (The girl is dead, Los Robotes, Rise 1945), aunque en sus presentaciones en vivo cuenta con la participación de algunos músicos del grupo Los Robotes.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/icnfly/ http://icnfly.bandcamp.com/
	Género:	Postpunk
	Discografía	*I Can Fly* (EP) (Metanoia Records, 2015). *Mars One* (Single) (Independiente, 2015). *Oceans Beyond Earth* (EP) (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Forma parte del colectivo Nueva Ola y participa en el acoplado *We are one - Darkwave Vol.I* del sello mexicano We Are Oe Records. Integrantes: Tomás, guitarra; Oliver, guitarra y voz; Jair, batería; Mario, bajo; Gerardo, sintetizador.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/ochentaynueves/ https://soundcloud.com/ochentaynueves https://soundcloud.com/89st-petraflurr
	Género:	Minimal synth, Neue Deutsche Welle
	Discografía	*Monotone Zone* (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Proyecto solista de Carlos GrabStein (DJ y productor de Oddity). 89s† comenzó a finales de 2015 enfocado en diversos estilos como el new wave, minimal synth, synth punk, NDW. En 2018 realizó ua gira por Europa con el artista italoalemán Petra Flurr para presentar su producción *Monotone Zone.*
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Stockhaussen/ https://stockhaussen.bandcamp.com/
	Género:	Minimal synth, cold wave
	Discografía	*Constelaciones* (Demo) (Independiente, 2015). *Cold Lines* (LP) (Independiente, 2015). *Lost Songs* (Independiente, 2017). *Signos* (LP) (Infravox Records, 2017). *Singles* (Independiente, 2018). *XXI* (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Proyecto solista de Angel Kauffen cuya base musical se encuentra en los estilos de los años 80 minimal wave, cold wave y dark wave, postpunk y en Johann Sebastian Bach. El nombre del proyecto deriva de la combinación de los nombres del compositor alemán Wolfgang Stockmeier y del pintor Gottlob Haussmann.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://espejoconvexo.bandcamp.com/ https://soundcloud.com/convexmirror
	Género:	Darkwave
	Discografía	*Ruina Circular* (EP) (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Integrantes: Azul Carazo: guitarra y voz; Daniel Arp: guitarra, voz y programación.

2015	Actualidad:	Inactivo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/discoreb/ https://www.instagram.com/disco_reb/
	Género:	Postpunk, minimal wave
	Discografía	*Dreams/Space Rock* (cinta) (Independiente, 2016).
	Comentarios:	Su única producción se editó en cinta y estuvo limitada a diez copias en formato "handmade". Integrantes: Serpico: vox, guitarra y sintetizador; Oz: bajo, sintetizador, batería electrónica. Incluidos también en el acopado *Mexican System Wave vol.1* del sello mexicano Androfónico Records.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/groenlandiabanda/ https://soundcloud.com/groenlandia-band
	Género:	Tecno pop
	Discografía	*Desde abajo* (Single) (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Dúo formado bajo la influencia del postpunk, shoegaze y krautrock. En 2016 participaron en el Festival de las Juventudes en la Delegación Iztacalco y en el Festival del Arte de los Ruidos. Su primero sencillo *Invierno en Viena* fue producido por Hugo Quezada (Robota, Exploded View) en los estudios Progreso Nacional. Groenlandia es parte del acoplado *Destron Vol.2* del sello mexicano Molécula Records,y del compilado *We are one - Darkwave Vol.I* del sello mexicano We Are Oe Records.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/flo926/ https://soundcloud.com/flo926
	Género:	Darkwave, industrial
	Discografía	*Flo 926* (EP) (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Proyecto solista de Jorge Cardiel (Ruinas para una Era Futura). Cuenta con participaciones de otros artistas como Equinoxious y Anna Utopian (Rythmus 23).
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/MondoRockMx/
	Género:	Postpunk
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Participan en el compilado *We are one - Darkwave Vol.I* del sello mexicano We Are Oe Records. Integrantes: Zuko: guitarra y voz; Pako: bajo y coros; Erick: batería.
2015	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/grayskymexico/
	Género:	Darkwave
	Discografía	*Heredero del Cosmos* (EP) (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Integrantes: Alex Barba, Alix Shroth
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Mementut/ https://mementut.bandcamp.com/track/tronus
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Into the shadow of God* (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Proyecto cuyas principales influencias se encuentran en el post punk, cold wave, en sonidos electrónicos y en una extensa variedad de géneros adaptados a la expresión de un sonido oscuro y frío. Mementut tiene como temática la visualización de la política, las guerras y la religión en la mente de un ser humano con enfermedades mentales y/o daños psicológicos, un apego a temas relacionados a condiciones como el autismo, la sociopatía, la psicopatía y la bipolaridad, aquello que solo los individuos trágicos pueden percibir en sus emociones. Mementut es una combinación entre las palabras "Memento" (recuerdo, en latín) y "Tot" (muerto, en alemán) y refiere la frase "Recuerdo de algo muerto" usada como primera idea de

		su creador Fernando Vaugie, para referirse al último recuerdo o imagen que una persona puede tener de antes de haber muerto en su vida pasada.
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/betweenminds04/ https://betweenminds.bandcamp.com/releases
	Género:	Postpunk, minimal wave
	Discografía	*Dentro* (Single) (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Participan en el compilado *We Are Onenit - Darkwave Vol.I* del sello mexicano We Are Oe Records. Integrantes: Isaac Vilchis; guitarra y voz; Mariana Ángeles; batería; Alexis Reyes: bajo; Rubén Choreño: guitarra y teclado.
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/Silismx/ https://weareonerecords.bandcamp.com/album/retrogusto
	Género:	Darkwave, synth pop
	Discografía	*Retrogusto* (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Proyecto solista de Cristhian Silis Salazar: sintetizadores analógicos y digitales, cajas de ritmo, programaciones. Distribuido en Colombia por el sello The Burros Discos y en México por We Are One Records.
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/niteshadowsmusic/ https://niteshadows.bandcamp.com/
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Wave Session* (Single) (Independiente, 2017). *Cigarette* (Single) (Independiente, 2018). *Hit You* (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Proyecto musical con inicios en 2016 desarrollado de la evolución de sus integrantes en una escena electrónica. El entorno más amplio y la posibilidad de generar un crecimiento musical, impulsa a sus cuatro integrantes a generar música inspirada en géneros como el post punk, synth wave, cold wave, dance electro y punk
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://prismaticshapes.com/ https://www.facebook.com/prismaticshapes/
	Género:	Postpunk, new wave
	Discografía	*Gloomy Afternoon* (EP) (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Algunos de los elementos que nutren las composiciones de Prismatic Shapes son; el existencialismo, el realismo social, el teatro del absurdo, la alienación de las grandes urbes, el dadaísmo, el sinsentido tecnológico, el constructivismo, el movimiento beat y la nostalgia por la cultura de los años 80 figuran entre ellas. Musicalmente, la banda deriva de una constante fusión entre las estructuras de guitarras jangle y la sensibilidad hacia el oscuro sonido británico de los años 80. Integrantes: Pedro Gopar: voz; Aldous: guitarra; Fran Franco: bajo; Armando Castillo, batería.
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://cruzdenavajas.bandcamp.com/ https://www.facebook.com/cruzdenavajaspostpunk/
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Demo* (Independiente, 2016). *Imperialismo* (Single) (Independiente, 2017). *Dominación* (Going Underground Records, 2018).
	Comentarios:	Su producción *Dominación* fue editada en vinil por el sello estadounidense Going Underground Records. Integrantes: Sharon: voz, sintetizadores; Alex: bajo, programación y coros; Daniel: guitarra.

2017	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/frioyvacio https://frioyvacio.bandcamp.com/ http://www.deadwaxrecords.es/band_frio-vacio.php
	Género:	Postpunk
	Discografía	*No somos máquinas* (Independiente, 2017). *Frío y Vacío* (Dead Wax Records, 2018).
	Comentarios:	Dueto de postpunk integrado por Ángel Kauff (Stockhausen) a cargo de la guitarra, los sintetizadores, la batería electrónica y la voz; y Jon Gil (Modi Key, Identik Fact) en el bajo. En 2018 realizaron una gira por algunas ciudades de Colombia, junto a bandas de la escena oscura de ese país. El sello español Dead Wax Records editó en vinil su LP homónimo.
2017	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/ElOjoylaNavaja/ https://open.spotify.com/artist/4JWXuggehwBHHDQXaGFB92
	Género:	Minimal synth
	Discografía	*Anarquía Coronada* (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Proyecto Mexicano de Minimal-Synth Strings and Wave Formado en Enero del 2017 Integrantes: Roland RS-09, BOSS - DR-110 & Space Echo. Incluidos en el acoplado *Memorias de un continente.*
2017	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/identikfactband/
	Género:	Synth Punk / Postpunk
	Discografía	Sin dato
	Comentarios:	Proyecto coformado por Jeremy Key Jon Gil (ex Modi key). Han compartido escenario con diversas agrupaciones contemporáneas de la ciudad, agrupados bajo la denominación Nueva ola Mexicana, además de otras extranjeras The Wheal (Francia), Techniques Berlin y Diskko Sektr (Canadá), Tempers, Aztec Death (EE.UU.).
2016	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/MonoCities https://monocities.bandcamp.com/album/possessed
	Género:	Postpunk
	Discografía	*Monotonous City* (EP) (Independiente, 2017). Possessed (Single) (Independiente, 2018).
	Comentarios:	Proyecto solista de Héctor Santaella: voz, bajo, guitarra, sintetizador, batería electrónica. Participa en el compilado *We are one - Darkwave Vol.I* del sello mexicano We Are Oe Records.
2017	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/estreroestrero https://estrero.bandcamp.com/releases
	Género:	Cold Wave
	Discografía	*Vacuum* (Single) (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Se han presentado en el ciclo de conciertos Post Punk Not Dead, organizados por el colectivo Comunidad Autogestiva y el foro Centro de Salud, compartiendo escenario con las agrupaciones canadienses Police Des Moeurs (Montreal) y Wire Spine (Vancouver), además de bandas propias de La Nueva Ola Mexicana como Nite Shadows, I Can Fly y Between Minds. Actualmente, forman parte del sello mexicano We Are One Records Integrantes: Javier: sintetizador; Isaac Rodríguez, batería; Edward West: voz y guitarra.
2018	Actualidad:	https://weareonerecords.bandcamp.com/album/estructuras-colapsando
	Sitio web:	https://www.facebook.com/pg/diosbestial/ https://weareonerecords.bandcamp.com/album/estructuras-colapsando https://soundcloud.com/diosbestial

	Género:	Industrial
	Discografía	*Estructuras Colapsando* (EP) (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	Su primer EP fue producido por We Are One Records y en el que incluyen cinco temas inéditos. Integrantes: Fidel Blanco y Parsifal H. Principales influencias: Einstürzende Neubauten, Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, Coil, Kraftwerk, Neu!, Swans, Boyd Rice, SPK, Esplendor Geométrico, Suicide, Burzum, Pierre Schaeffer, Stockhausen, John Cage. Dadaísmo, Art Brut, Ocultismo, Accionismo Vienés, Teatro de la crueldad, Goya, Cioran, LSD.
2018	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://www.facebook.com/PDSband https://weareonerecords.bandcamp.com/album/estructuras-colapsando
	Género:	Cold wave
	Discografía	*Clutter* (EP) (We Are One Records, 2018).
	Comentarios:	En el marco de los eventos *Noches de We are pne Records*, han compartido escenario con artistas de la escena actual como Silis, Groenlandia, Nite Shadows, por ejemplo.
2018	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	https://crouzetband.bandcamp.com/
	Género:	No wave
	Discografía	*Sombras* (DEMO) (Independiente). Vildmarken (DEMO) (Independiente).
	Comentarios:	A pesar de que en su página de Bandcamp se especifica que es una banda originaria de la Ciudad de México, no señalan algún otro dato adicional como año de formación o las fechas en que editaron sus maquetas (demos),
	Actualidad:	Activo
	Sitio web:	http://www.faustomusic.com/ https://www.facebook.com/Fausto.lab/
	Género:	Rock visceral
	Discografía	*Homónimo* (Independiente, 2017).
	Comentarios:	Edwin Æterna, vocalista de la banda participa también en otros proyectos musicales como Eterna (surgidos al final de la década del 90), Moddel Odd, Desnudo Digital, Mi Novio es un Zombie. En mayo participaron en el Wave Gothik Treffen con un show acústico y forman parte del sello mexicano Carpe Noctem Records en colaboración con el sello In tolerancia Records. Asimismo, forman parte del cartel del *Genesis Fest*, festival que reúne a las distintas generaciones de agrupaciones de música oscura de la Ciudad de México y que se llevará a cabo en el mes de septiembre, teniendo como foro El Gato Calavera. Integrantes: Edwin Æterna: voz; Raúl Zavala: bajo; Víctor Mendoza: batería; Guillermo Clemente: sintetizadores

Anexo 3. Memoria gráfica de la escena oscura (eventos y conciertos)



1. Propaganda de Hip 70, 1980.



2. Size (México), 1980.



3. Casino Shanghai (México), 1985.



4. Calendario de Rockotitlán, 1988.



5. Caifanes (México), 1992.



6. Helicón (México), 1994.



7. Human Drama (EE.UU) y El Clan (México), Museo Universitario del Chopo, 1994.



8. The Last Dance (EE.UU) y El Clan (México), *Primer Festival Gótico de la Ciudad de México*, octubre de 1994.

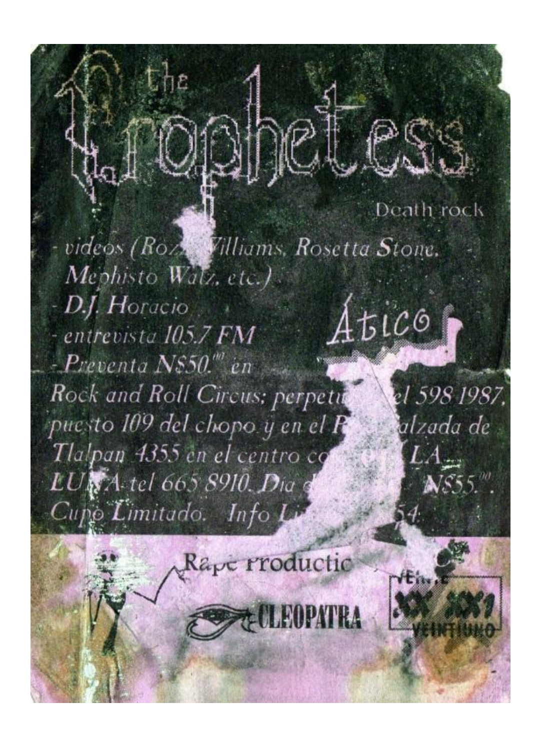


9. Primera visita de London After Midnight (EE.UU), 1994.

10. Love is Colder than Death (Alemania), 1994.



11. Deus Ex Machina y Oxomaxoma (México),



12. The Prophetes (EE.UU.), 1995.

1994.





13. El Clan y Camposanto, 1995.



14. Gitane Demone (EE.UU.), 1995.



Cørpøraciøn

En el seno de la irritante y corrosiva Ciudad de México, entre la polución y problemática social generalizada, surge el espíritu de una nueva juventud, nostálgica por el futuro, inmersa expresión a través de la tecnología, poniendo al desnudo el sentimiento de una generación reflejo una sociedad fragmentada y sistematizada.

En medio de este contexto se levanta una asociación integrada por seis exponentes de la tecnología y experimentación auditiva:

- Cenobita,
- Deus ex Machina,
- Hocico,
- Kristi Artefactum,
- Oxomaxoma,
- Soucerx;

con una visión y propuesta de cambio.

Esta asociación intergrupal tiene como objetivo la difusión de la opción del sonido electrónico y experimental en las mentes abiertas, la cual da lugar a una amplia experiencia sensorial al contacto con los sonidos y sugiere el giro hacia un estado mental libre de convencionalismos y nos pone a la punta de una nueva expresión, de un nuevo sentir, del desarrollo de una nueva cultura.



15. Conformación del colectivo de música electrónica *La Corporación*, 1995.

16. Bar “Submundo”, 1995.



17. Noche gótica en el Tutti Frutti, 1995.



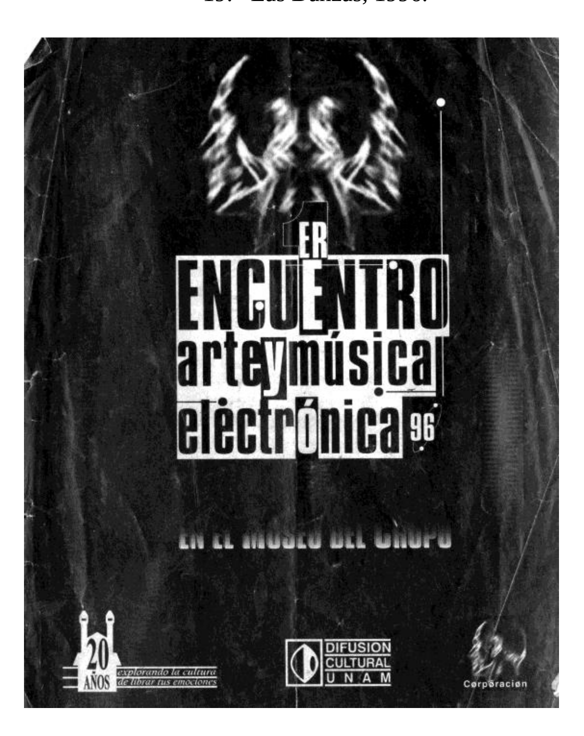
18. Primer Coloquio de la Cultura Dark, Museo Universitario del Chopo, 1996.



19. Las Danzas, 1996.



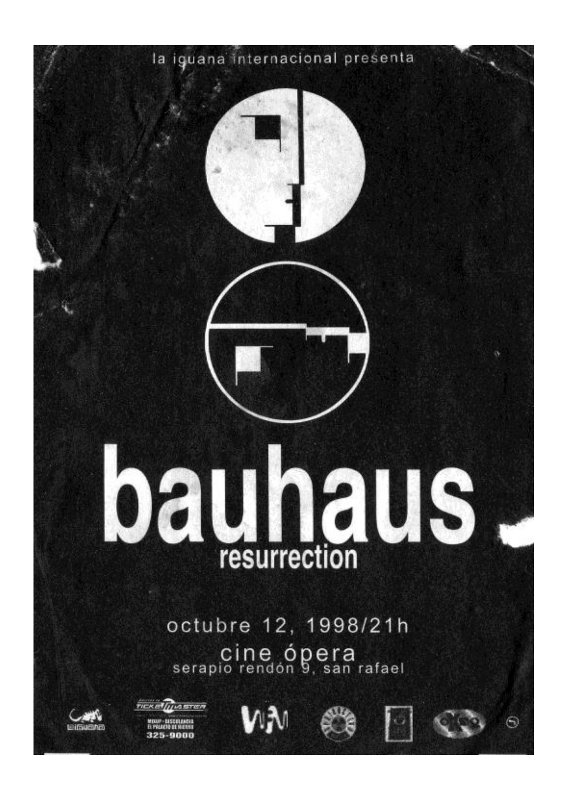
20. Love & Rockets (Inglaterra), 1996.



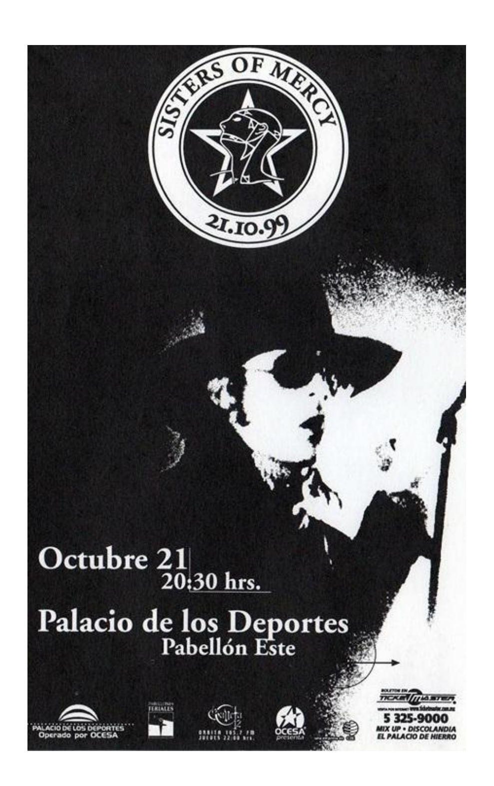
21. Primer Encuentro de arte y música electrónica, Museo Universitario del Chopo, 1996.



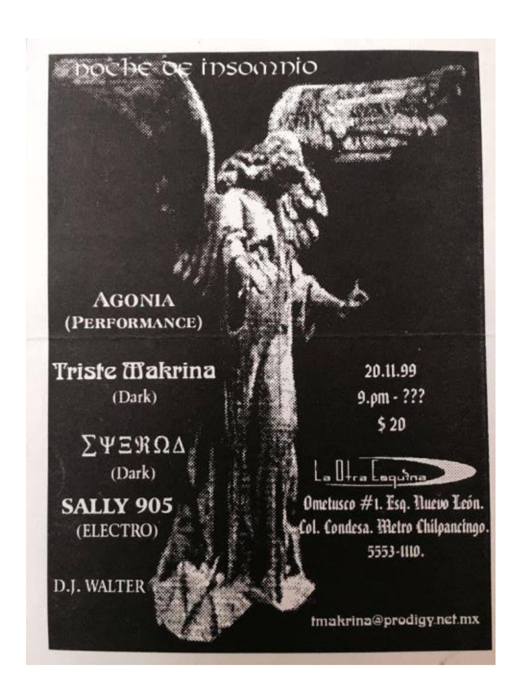
22. Cranes (EE.UU.), 1997.



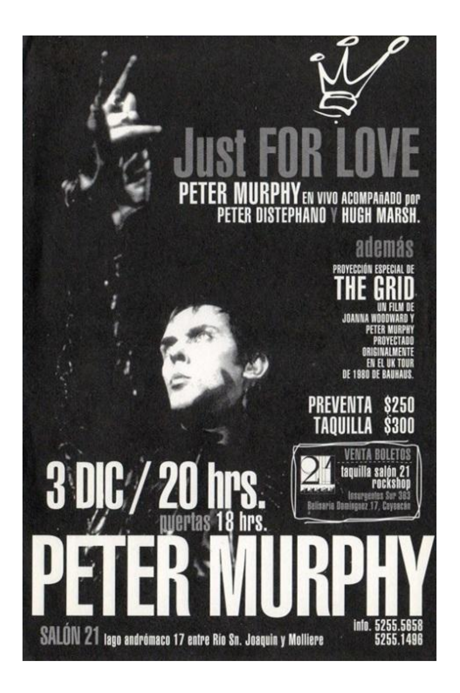
23. Bauhaus (Inglaterra), 1998.



24. The Sisters of Mercy (Inglaterra), 1999.



25. Triste Makrina, Eterna, Sally 905 (México), 1999.



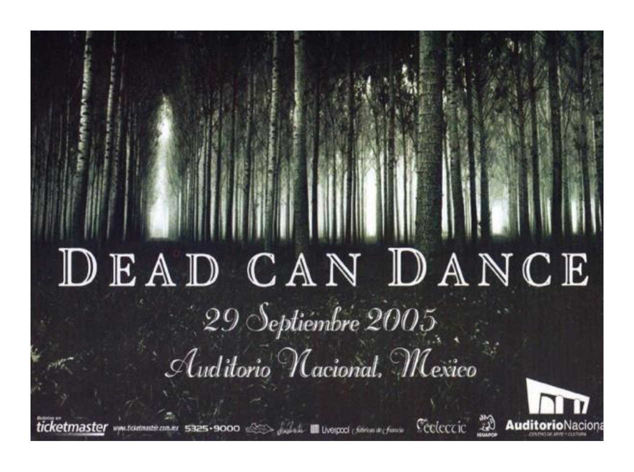
26. Peter Murphy (Inglaterra), 2000.



27. Two Witches (EE.UU.), 2001.



28. Switchblade Symphony (EE.UU.) / Valeria (México), 2003.



29. Dead Can Dance (Australia), 2005.



30. Eyaculación Postmortem (España), 2011.



31. Blutengel (Alemania), 2012.



32. The Cure (Inglaterra), 2013.

Anexo 4. Acoplados de agrupaciones de música oscura mexicana



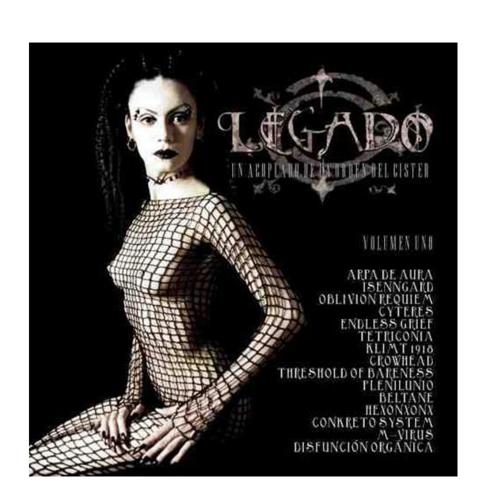
33. La Eternidad es un Desierto. (1998, Inspektor Calleja). Recopilación de agrupaciones de rock gótico mexicano. Bandas participantes: El Clan, La Divina Comedia, Las Danzas, Deuteronomio, Maldoror.



34. *Into The Trees* (2013) Disco homenaje a The Cure. Bandas participantes: Aves a veces, El Clan, Luna Mysti, Immum Coeli, Titania, Veneno para las Hadas entre otras.



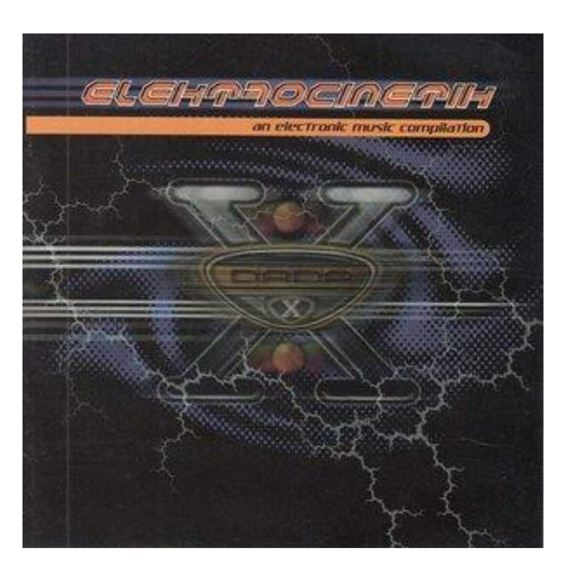
35. *Carpe Noctem. Sampler Vol 1* (2008, Carpe Noctem Records). Bandas participantes: Cyteres, Exsecror Vecordia, Via Dolorsa, Erszebeth, Oblivion Requiem, R.I.P. Rapunzel. De Alemania: Scream Silence, Corvus Corax y Berlinsky Beat.



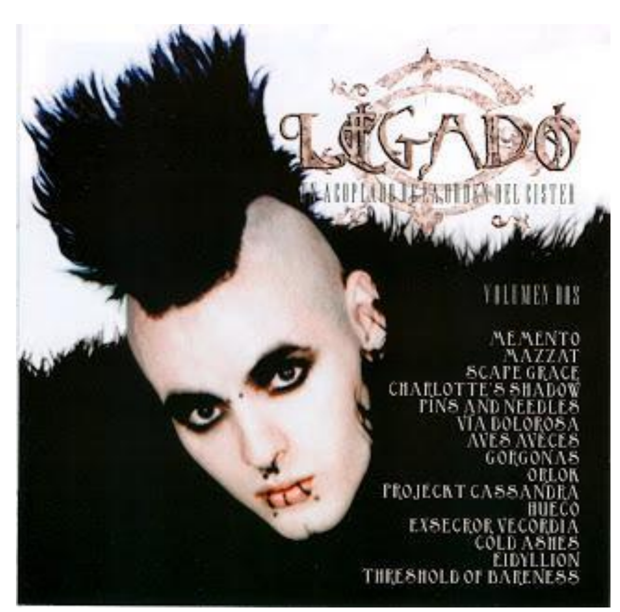
36. *Legado, Volumen 1* (La Orden del Cister, 2007). Bandas participantes: Oblivion Requien, Cyteres, Beltane, Conkreto System, Disfunción Orgánica.



37. *Goth en tu idioma. Un tributo al rock en español* (45 Revoluciones, 2013). Bandas participantes: Hueco, Vía Dolorosa, Cyteres, :Moddel:Odd:, Mekrokiev, Hugo Grob, Freaks, Gamma Gramma 2.0.



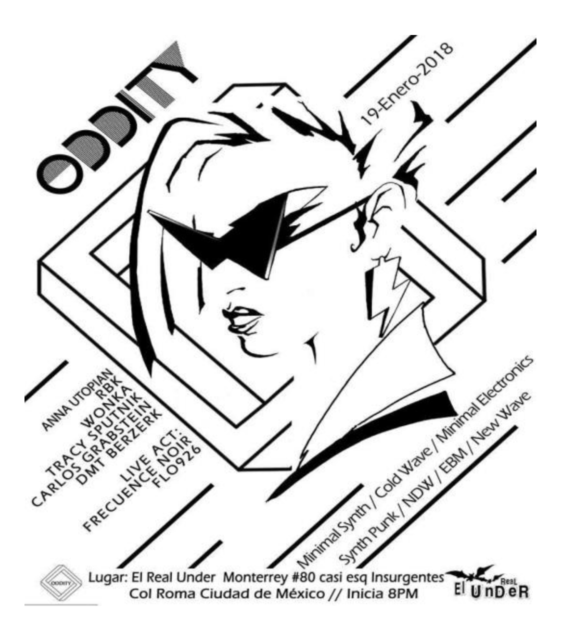
38. *Electrocinetik* (Dada X, 2001). Bandas participantes: Ad Vitam Aeternam, Amduscia, Cenobita, Cibernia, Cid Project, Dulce Líquido, Hocico, Vitam Non Morten, Nihil Obstat, Nith Haiah, Modelo de Placer. Disco editado con motivo del segundo aniversario de Dada X Club.



39. *Legado*, Vol. 2 (La Orden del Cister, 2007). Bandas participantes: Mazzat, Aves Aveces, Exsecror Vecordia, Eidyllion, Vía Dolorosa, Gorgonas.



40. *Manifiesto Independiente, Vol. 1*.(45 Revouciones, México). Bandas participantes: Vía Dolorosa, Yaushu, Desnudo Digital, Dexedes, Fractalia, Lunae Lasciva, EVOL.



41. *Oddity*. Propaganda de fiesta y presentaciones en vivode Frecuence Noir y Flo926.



42. Mexican System Wave Vol. 1 (Androfónico Records, 2018). Bandas participantes: Bellenger, Disco Rebel, Modi Key, Hoffen, FLO926, Werrner KArloff, Rise 1945, Neue Strassen, Equinoxious, Ruinas para una era Futura, Rythmus 23.



43. We Are One. Darkwave Vol. 1. (We Are One Records, 2018).). Bandas participantes: Hoffen, Estrero, Nite Shadows, Monotonous Cities,Red Ulalume, I Can Fly, Silis, Mondo, Groenlandia, Crouzet, LuciferChrist.



44. Stereochip Mixtape Vol. 1 (Stereochip Records, 2018). Bandas participantes: .Stendal, Neue Strassen, Cleus, Bala Humana, Werner Karloff, Budaya Oficial, Ciencia Ficción, Yeye Sound.

Anexo 5. Mesas Oscuras en el Museo Universitario del Chopo (2014)



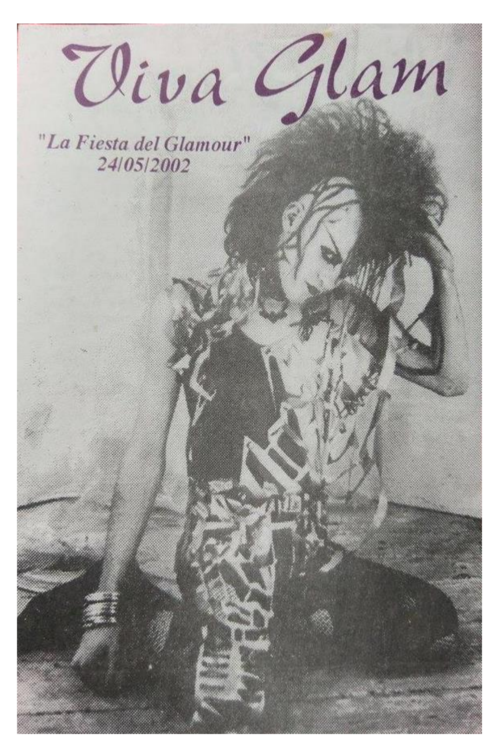
45. Mesa “Grupos propios de la Escena”. Arturo J. Flores (periodista y escritor). Israel Dream (Exsecror Vecordia), Francisco Vázquez (Vía Dolorosa), Mario del Río (Erszebeth), Daniel Drack (Fotógrafo, La Orden del Císter). Foto: Julia Ulloa Bernal.



46. Mesa “Grupos de la Vieja Guardia”. Christian Chavero (Editor del fanzine Sangre y Cenizas y Revista Dark), Gustavo Pérez “El Castor” (Vocalista y fundador de El Clan), José Hernández Riwes (Vocalista y fundador de Hueco), Poncho Figueroa (Bajista de Santa Sabina), Jaime Chávez (guitarrista y fundador de El Clan). Foto: Julia Ulloa Bernal.

47. Propaganda de Mesas Oscuras en el Museo del Chopo, noviembre de 2014.

Anexo 6. Producción cultural de la escena oscura de la Ciudad de México



48. Viva Glam



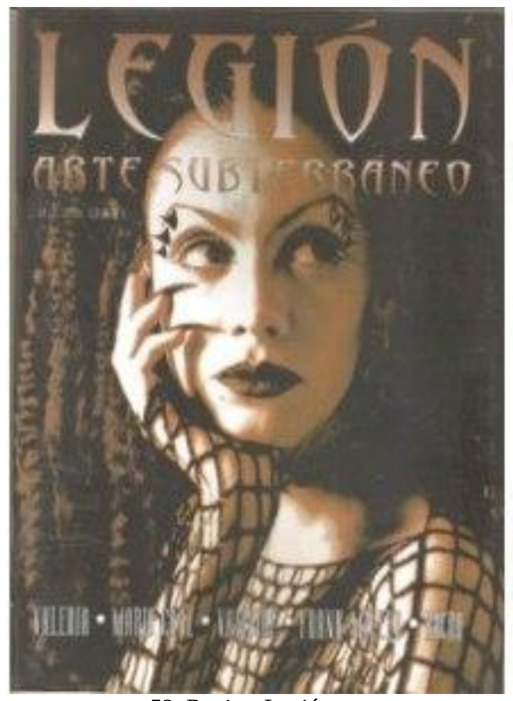
49. *¿Quiénes son los Góticos? El Gótico a través de los siglos*. Christian Chavero, Editor.



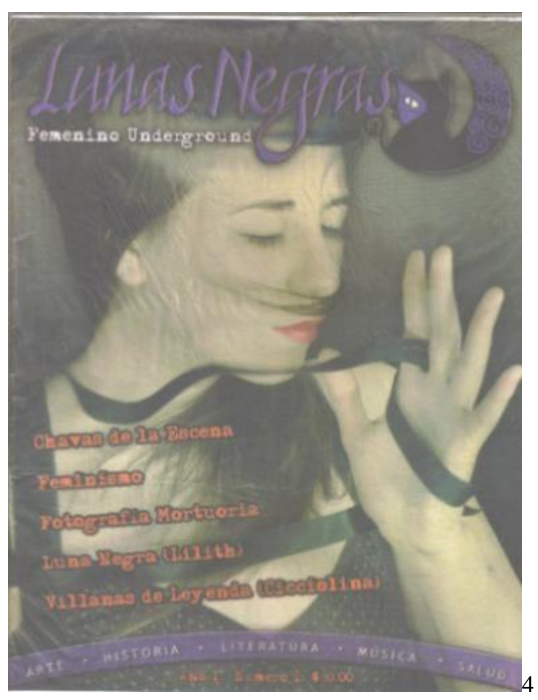
50. 22 de Mayo – Día Mundial del Gótico (World Goth Day)



51. Baile de Máscaras



52. Revista Legión



4

53. Revista Lunas Negras

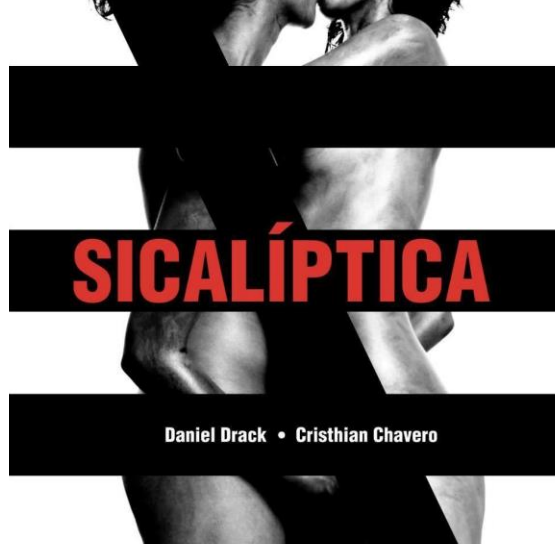


54. Revista Dark



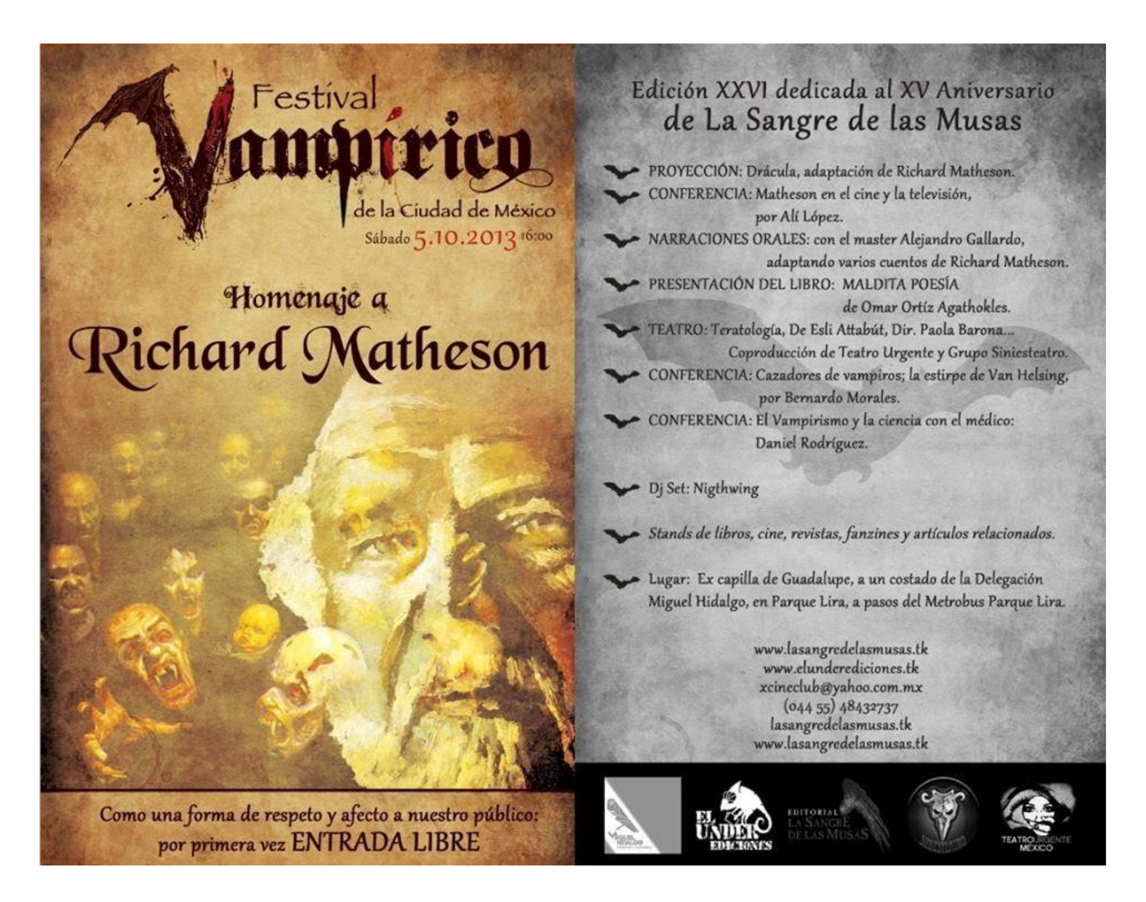
55. Revista Gótica



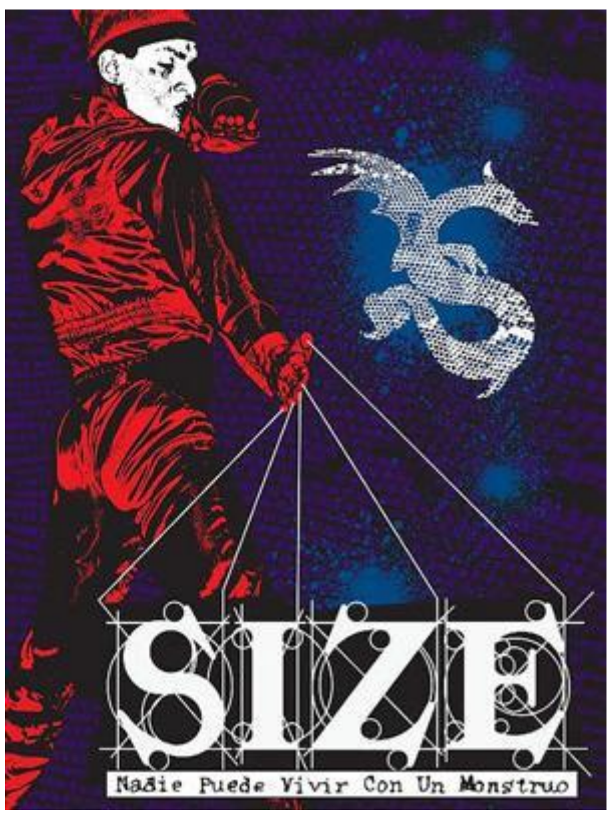


56. Escena Gótica Mexicaana. Tres décadas de historia: 1982-2012. Volumen 1.Autor: Daniel Drack

57. Sicalíptica.
Autores: Daniel DRack y Cristhian Chavero.



58. Festival Vampírico de la Ciudad de México.





59. *Nadie puede vivir con un monstruo*
(Dir. Mario Mendoza, México, 2011).



60. Fanzine *Size is Eveything.*





61. *Gaveta 12*, conducido por Clauzzen Hernández, fue el primer programa radiofónico especializado en música oscura y varios de sus subgéneros. Comenzó en 1994 por la frecuencia modulada de la estación Rock 101 y tras la desaparición de la emisora, reanudó transmisiones en Órbita 105.7, estación del Instituto Mexicano de la Radio.



62. ExPerimento Radio. Conducido por Aldo Altamirano, comenzó transmisiones el 12 de octubre 1996







63. Carpe Noctem, Radio UNAM. Inició en abril de 2015, a la fecha continúa transmisiones.



64. *Hexen: EL Libro Negro.* Programa conducido por Clauzzen Hernpandez, transmitido por Reactor 105.7 (Instituto Mexicano de la Radio).

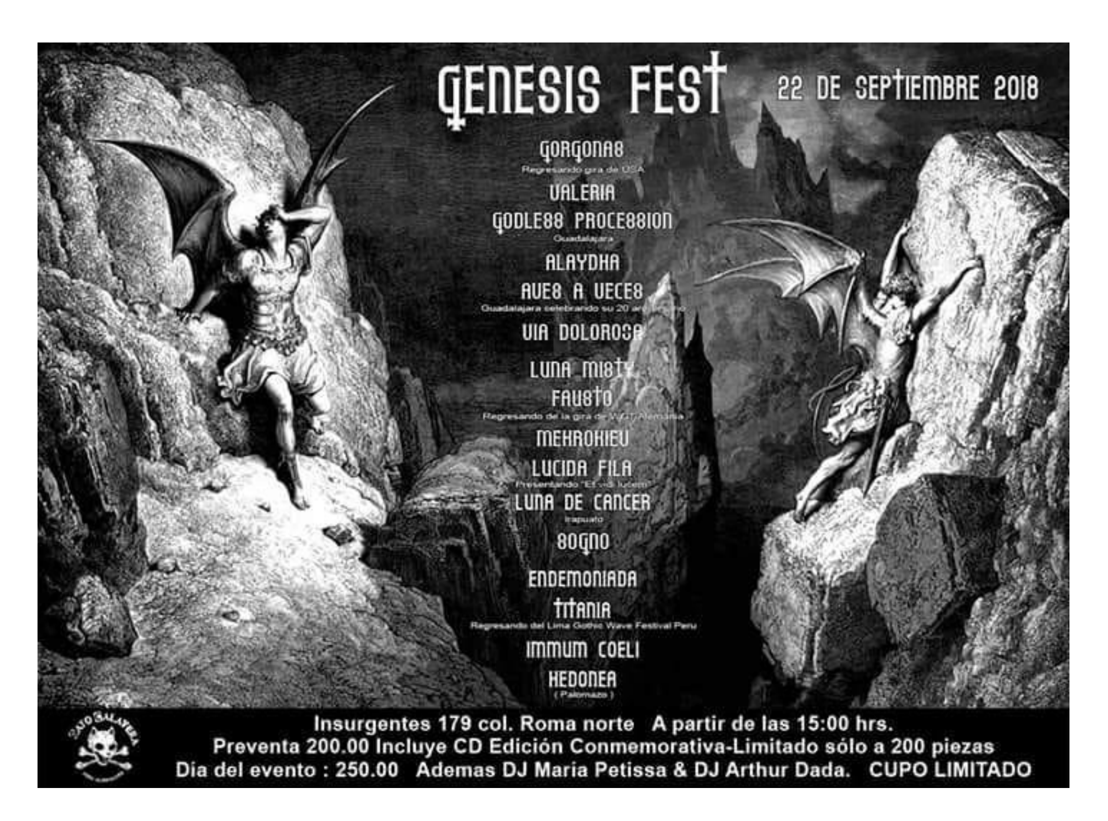


65. Unión de Bandas Oscuras Nacionales (UBON). Presentación en el Festival Vive Latino, 2018

66. Festival Octubre Negro. Unión de Bandas Oscuras Nacionales (UBON), comparte escenario con el cantautor español Corcobado, 2018.



67. Festival Octubre Negro. Organizado por Vecordia Producciones, La Orden del Cister y UBON.



68. *"Porque todo tuvo un comienzo...". Genesis Fest.* Festival con las bandas más representativas del Movimiento Obscuro Mexicano, 1ª. Edición 2018.



69. Presentación de las agrupaciones mexicanas Vitam Non Mortem, Pain Rill y Fausto en el festival Wave Gotik Treffen de Alemania, 2018.

Anexo 7. Bandas de la escena de música oscura de la Ciudad de México



Size | Las Insólitas Imágenes de Aurora | Casino Shanghai

Syntoma | La Castañeda | Santa Sabina

Hueco | Maldoror | Valeria

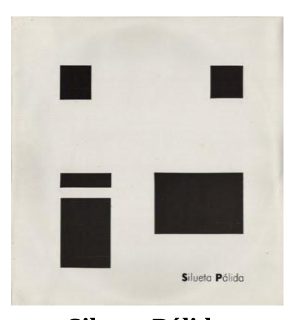
Gorgonas | Cyteres | Veneno para las Hadas

.Stendal | Neue Strassen | Modi Key

Anexo 8. Discografía selecta



SIZE
El Diablo en el Cuerpo
1984, Producción independiente



Silueta Pálida
El Paso del Tiempo
1984, Discos A.E.I



Nahtabisk
Nahtabisk
1985, Producción independiente



Casino Shanghai
Film
1985, Comrock



Duda Mata
Duda Mata
1987, Producción Equis. Reeditado en 1999 por Opción Sónica.



Caifanes
Caifanes
1988, RCA. Reeditado en 2017 por Sony Music.



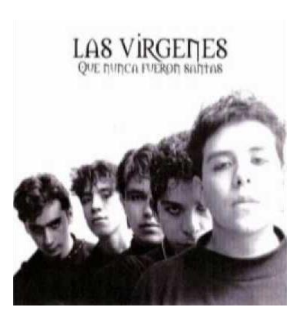
Las Ánimas
Las Ánimas del Cuarto Oscuro
1988, Aruba Discos



Alquimia
Monstruos Transparentes
1989, RCA.



Oxomaxoma
En el Nombre Sea de Dios
1990, producción independiente



Las Vírgenes que Nunca Fueron Santas
Demo, 1991



Santa Sabina
Santa Sabina
1992, Culebra (BMG)

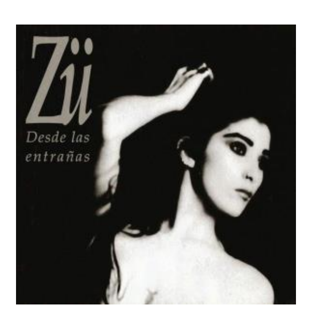


Deus Ex Machina
Deus Ex Machina
1992, producción independiente

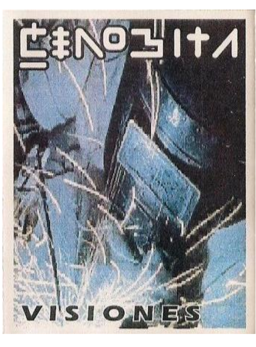


La Castañeda
Servicios Generales II
1993, Culebra (BMG)

El Clan
Sin Sentir
1994, producción independiente



Zü
Desde las Entrañas
1994, BMG



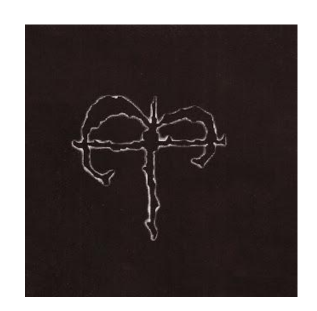
Cenobita
Visiones
1995, La Corporación



La Concepción de la Luna
Del Dolor al Placer
1996, BMG

Hocico
Triste Desprecio
1996, La Corporación

Hueco
Hueco
1997, Peerless



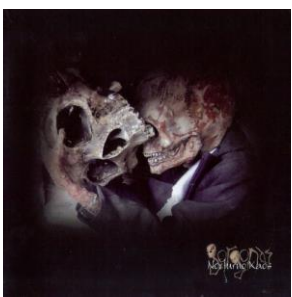
Maldoror
Primer Canto
2000, producción independiente



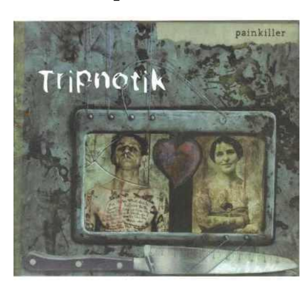
Amduscia
Melodies for the Devil
2003, Out of Line (Alemania)



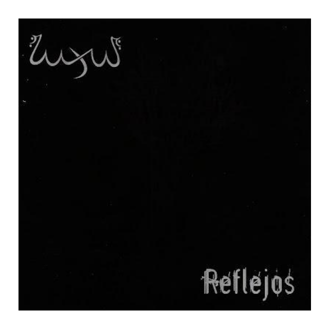
Valeria
Loneliness
2003, producción independiente



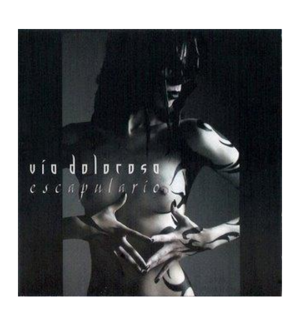
Gorgonas
Nocturno Kaos
2005, producción independiente



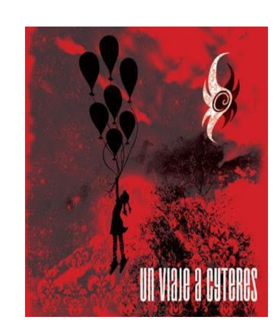
Tripnotik
Painkiller
2005, producción independiente



Luxus
Reflejos
2007, producción independiente



Vía Dolorosa
Escapulario
2008, producción independiente



Cyteres
Un Viaje a Cyteres
2009, producción independiente



Veneno Para Las Hadas
Ella Les Odia
2010, producción independiente



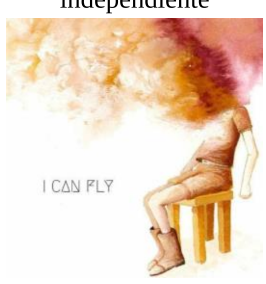
Bellenger
Bellenger EP
2010, producción independiente



Linda Cochinada
Desesperación y Agonía
2013, producción independiente



.Stendal
Stendal
2015,
Stereochip Records
Carpe Noctem Records



I Can Fly
I Can Fly
2015, producción independiente



Cruz de Navajas
Demo, 2016, producción independiente



Espejo Convexo
Ruina Circular, EP
2017, producción independiente



El Ojo y la Navaja
Anarquía Coronada, EP,
2018, producción independiente



Dios Bestial
Estructuras Colapsando,
2018,
We Are One Records